

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Disertační práce

2019

Vít Ulman

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Obor: Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky

Disertační práce

**Proměny poezie japonských středověkých zenových
mnichů**

Poetry of the Japanese Medieval Zen Monks

Vít Ulman

Vedoucí práce: Mgr. Martin Tírala, Ph.D.

2019

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt v českém jazyce

Hlavním tématem této práce je analýza vývoje témat a stylistických charakteristik tzv. literatury Pěti Hor (*Gozan bungaku*). Jedná se o poezii v literární čínštině psanou japonskými středověkými zenovými mnichy. Největší pozornost je zde věnována tvorbě dvou zřejmě největších básníků patřících k tomuto literárnímu fenoménu, Gidóa Šúšina (1325–1388) a Zekkaie Čúšina (1334–1405). V rámci jejich poezie se soustředíme na to, jak se jejich tvorba liší tematicky a stylisticky, jakým způsobem pokračovala sekularizace básnické tvorby zenových mnichů, a na vliv, jaký tito dva básníci měli na následující generace. V rámci této práce bude také analyzován jejich literární kontakt s autory píšícími v japonském jazyce.

Abstract in English

The main topic of this thesis is the co-called Five Mountains literature (*Gozan bungaku*), a collection of literary works by Japanese medieval Zen monks written in literary Chinese. This dissertation thesis focuses predominantly on the development of themes and stylistic characteristics of poetry by Gido Shushin and Zekkai Chushin. The focus lays on the stylistic and thematic differences between the works of the aforementioned poets, on the ongoing secularization of the poetic production of the Zen monks and on the influence they exerted over the later generations.

Their literary contacts with the poets writing in Japanese will also be discussed.

Klíčová slova:

Japonská literatura; zenoví mniši; poezie v čínštině; japonská poezie; středověká literatura

Keywords:

Japanese literature; Zen monks; poetry in Chinese; Japanese poetry; medieval literature

Poděkování

Tímto bych chtěl poděkovat své rodině za trpělivost, kterou se mnou měla při psané této práci.

Mé velké díky patří mému školiteli Mgr. Martinu Tíralovi, Ph.D. za jeho vedení a za velké množství hodnotných připomínek. V neposlední řadě bych chtěl poděkovat své přítelkyni Lucii Mornsteinové za její neutuchající podporu a ochotu číst nespočet rozpracovaných verzí této práce.

Obsah

1. Úvod	10
1. 1. Úvod do tematiky práce	10
1. 2. Teoretický úvod	13
1. 3. Krátké představení charakteru čínskojazyčné básně	22
1. 4. Přesahy do japonské poezie	25
1. 5. Přehled dosavadní literatury k tématu	27
1. 6. Historické pozadí zkoumaného období	29
1. 7. Krátký životopis zkoumaných básníků	35
1. 7. 1. Gidó Šúšin	35
1. 7. 2. Zekkai Čúšin	36
2. Analýza básní	40
2. 1. Analýza vybraných Gidóových básní	40
2. 1. 1. Interakce se světskou mocí	40
2. 1. 1. 1. Předkládám dle příkazu veliteli palácové stráže zleva	41
2. 1. 1. 2. Tři básně o vrabcích v bambusu	45
2. 1. 2. Gidóův vztah k literárním aktivitám	49
2. 1. 3. Du Fu a jeho vliv na Gidóa	53
2. 1. 3. 1. Du Fu	54
2. 1. 3. 2. Vítání podzimu na věži	55
2. 1. 3. 3. Tvořím na rým mistra Daikiho v básni Sleduji květy sakur	57
2. 1. 4. Básnické výměny mezi Gidóem a Zekkaiem	59
2. 1. 4. 1. Posílám Zekkaiovi Čúšinovi na oslavu pálení vonných tyčinek v klášteře Kennindži	58
2. 1. 4. 2. S použitím rýmu odpovídám Zekkaiovi Čúšinovi	61
2. 1. 5. Básně jako součást sociálního kontaktu	62
2. 1. 5. 1. Šestého dne prvního měsíce čtyřicátého pátého roku (1368) děkuji všem pánům, že přišli, i když napadl sníh	62
2. 1. 5. 2. Vypůjčuji si rým a odpovídám	63
2. 1. 5. 3. V roce 1364 jsem v předvečer nového roku v klášteře Engakudži	65
2. 1. 5. 4. Děkuji Sodžúovi za čaj, kterým mě obdaroval	68

2. 1. 5. 5. Přebírám rým v Mandžúdzhi od mnicha z tohoto kláštera.....	71
2. 1. 5. 6. Přebírám rým a odpovídám Kohjóovi, mnichu, který má na starosti přijímání hostů.....	73
2. 1. 5. 7. Znovu odpovídám.....	75
2. 1. 6. O nemoci a stáří.....	78
2. 1. 6. 1. Stahuji se z kláštera Nanzendži a broukám si.....	78
2. 1. 6. 2. Za nemoci píši, abych se zabavil, a ukazuji svým studentům.....	80
2. 1. 7. Vztah ke smrti.....	81
2. 1. 8. Válečná tematika.....	83
2. 1. 8. 1. Posílám člověku na severním tažení. Posílám s dopisem Sekišicuovi.....	84
2. 1. 8. 2. Po válce (dvě básně).....	86
2. 1. 9. Melancholické vzpomínání.....	89
2. 1. 9. 1. Melancholicky vzpomínám na dávné časy u slivoní.....	89
2. 1. 9. 2. Využívám rým na cestě a píši o melancholii velebnému pánu Hakuovi...	91
2. 1. 10. Básně na obrazy.....	94
2. 1. 10. 1. O obrazu řek a hor.....	94
2. 1. 10. 2. Prohlížím si svitky s básněmi o obrazu Tao Yuanminga trhajícího chryzantémy a pro zábavu připisuji na konec.....	95
2. 1. 10. 3. Květy skořicovníku na vějíři.....	97
2. 1. 11. Drobné kompozice.....	98
2. 1. 11. 1. Rákos.....	99
2. 1. 11. 2. Jelikož toužím po pěstění ibišku, zasadil jsem jej do stínu velkého stromu.....	100
2. 1. 11. 3. Před zahradou se květy sakur ještě neotevřely, odpovídám příteli.....	102
2. 1. 12. Tematika romantických citů.....	103
2. 1. 13. Ostatní.....	105
2. 1. 13. 1. V roce 1369 v noci druhého dne devátého měsíce velký víchř poškodil střechu a dalšího dne ani v poledne neustal.....	105
2. 1. 13. 2. Na Tanabatu jsem obdržel dopis od starého přítele.....	108
2. 2. Analýza vybraných Zekkaiových básní.....	110
2. 2. 1. Interakce se světskou mocí.....	110
2. 2. 2. Básně na obrazy.....	112
2. 2. 2. 1. Posílám poustevníkovi Tanzenovi s díky za malbu, tři básně.....	112

2. 2. 2. 2. Obraz Zhao Wenmina.....	116
2. 2. 2. 3. Na obraz návratu do polí.....	117
2. 2. 2. 4. Bambus na vějíři.....	118
2. 2. 3. Melancholické vzpomínání.....	119
2. 2. 3. 1. Starý klášter.....	120
2. 2. 3. 2. V Qiantangu melancholicky vzpomínám a přebírám rým.....	121
2. 2. 3. 3. Na začátku podzimu píši o stesku.....	123
2. 2. 4. Básně inspirované čínskými dějinami.....	124
2. 2. 4. 1. Yue Wangova mohyla.....	125
2. 2. 4. 2. Terasa Gusu.....	130
2. 2. 5. Patnáct básní o životě v horách.....	131
2. 2. 6. Tematika romantických citů.....	152
2. 2. 7. Válečný konflikt jako téma.....	154
2. 2. 8. Osobně laděné básně.....	155
2. 2. 8. 1. Oplakávám bratra Tana.....	156
2. 2. 8. 2. Povídání o staré řece.....	157
2. 2. 9. Ostatní básně.....	162
2. 2. 9. 1. Čtu sbírku básní od Du Mua.....	162
2. 2. 9. 2. Straka.....	165
2. 3. Souhrnné výsledky literární analýzy.....	168
2. 3. 1. Gidó Šúšin – přehled a charakteristika básnické tvorby.....	171
2. 3. 2. Zekkai Čúšin – přehled a charakteristika básnické tvorby.....	175
3. Kontakt se světem japonských básní waka a renga – kolaborativní báseň wakan renku.....	178
4. Literatura klášterů Gozan a básník Šótec.....	190
5. Vliv Gidóa Šúšina a Zekkaie Čúšina na tvorbu pozdějších zenových mnichů v rámci literatury klášterů Gozan.....	197
5. 1. Sejin Šunšó.....	197
5. 1. 1. Obraz na téma Opilého spánku v malé loďce.....	197
5. 1. 2. Vrby a mlha.....	198
5. 2. Gakuin Ekacu.....	199
5. 2. 1. Zvuk vařícího se čaje.....	199
5. 2. 2. Vlčí mák (Květina krásy Lu).....	200
5. 3. Ičú Cúdžo.....	201

5. 3. 1. Hlas podzimu.....	201
5. 3. 2. Znavený pták.....	203
5. 3. 3. Procházím se za svitu měsíce.....	203
6. Závěr.....	205
Bibliografie.....	211

1. Úvod

1. 1. Úvod do tematiky práce

Hlavním tématem této disertační práce je tzv. literatura Pěti Hor¹, japonsky zvaná *Gozan bungaku* 五山文学. Za tímto poetickým názvem se skrývá literární produkce z pera, či spíše štětce japonských středověkých zenových mnichů. Přesněji řečeno jde o díla mnichů, kteří patřili k velkým metropolitním zenovým klášterům nacházejícím se v hlavních centrech středověkého Japonska – v hlavním císařském městě Kjótu a vojenskou šlechtou založeném středisku východního Japonska Kamakuře. Většina děl náležejících k tomuto literárnímu fenoménu spadá do období od druhé poloviny třináctého století do první poloviny století patnáctého. Tento literární korpus je ve světě i v samotném Japonsku relativně málo znám, jelikož zenoví mniši z klášterů Gozan psali svá díla v literární čínštině, jazyku většiny moderních Japonců cizím. Tato relativní neznámost poskytuje dostatek prostoru pro původní výzkum, naštěstí ale zároveň existuje dostatek sekundárních, a hlavně primárních zdrojů, z nichž lze čerpat. Tato práce se zaměří převážně na dvě z nejvýznamnějších postav tohoto literárního fenoménu, tedy na mnichy Gidóa Šúšina 義堂周信 (1325–1388) a Zekkaie Čúšina 絶海中津 (1334–1405). Jejich poezie je velice výhodná pro komparativní analýzu, protože na jednu stranu vykazuje dostatek podobných charakteristik a na druhou stranu je zároveň dostatečně odlišná pro to, aby bylo možné získat z takovéto analýzy dostatek relevantních dat. Hlavním zdrojem básnických děl těchto básníků je Zekkaiova sbírka *Šokenkó* 蕉堅藁 (*Banánovník je pevnější než třtina*) a Gidóova sbírka *Kúgešú* 空華集 (*Sbírka květů prázdnoty*).² Důvodem, proč považuji za důležité se jejich poezií zabývat, je to, že přestože se jí zabývá jisté množství převážně japonských publikací, žádná z nich se jí nezabývala komplexně a dostatečně do hloubky.

Zkoumání poezie Zekkaie Čúšina a Gidóa Šúšina sahá až do období Edo (1600–1868). Zekkai a Gidó byli tradičně označováni za *sóheki* 双璧, což lze volně přeložit jako „dva drahokamy“ literatury klášterů Gozan. Další komentátoři hodnotili Zekkaie a Čúšina velice jednoduše v rámci prosté dichotomie „Zekkai byl nejlepší v psaní poezie *shi* 詩³ a Gidó v psaní prózy.“ Toto je samozřejmě velice zjednodušující tvrzení, jež nám neříká nic o charakteru ani Zekkaiovy ani Gidóovy poezie. Toto platí bohužel i o všeobecných dějinách

¹ Ve skutečnosti se nejedná o skutečné hory, jde zde pouze o tradiční označení pro zenové kláštery

² Jedná se o osobní sbírky těchto dvou básníků, jež obsahují většinu jejich dochované literární produkce.

³ Tedy čínskojazyčných rýmovaných básní, jimž je věnována větší část této práce. Podrobněji viz kapitola 1. 3. Krátké představení charakteru čínskojazyčné básně.

čínsky psané literatury v Japonsku, jež vznikaly v druhé polovině 20. století. Okada Masajuki, autor zřejmě nejrozsáhlejší publikace tohoto typu, kromě základního popisu rozsahu jejich děl zmiňuje to, že Gidó byl ovlivněn tvorbou čínského tangského básníka Du Fua a také jeho údajnou vazbou na jižněsongskou básnickou skupinu *Jiangxi shipai* 江西詩派 (Jiangxiská škola) navazující na básníka Huang Tingjiana 黃庭堅 (1045-1105).⁴ V případě Zekkaie Čúšina se zmiňuje o jeho nepřímém vztahu k raně mingskému básníkovi Gao Qimu 高啟 (1336-1374).⁵ Bohužel se již nedozvídáme žádné podrobnosti, což se vzhledem k přehledovému charakteru jeho knihy nedá ani očekávat.

Terada Tóru, jediný autor zabývající se zevrubně tvorbou obou zmíněných básníků, na jakékoli systematické srovnání jejich poezie rezignoval a zabývá se jí pouze parciálně a u každého z nich ze zcela jiného pohledu! (O existující literatuře k tomuto tématu podrobněji v podkapitole Přehled dosavadní literatury k tématu.)

Analýza literárních děl Zekkaie Čúšina a Gidóa Šúšina tvoří jádro této práce, ale není jejím jediným výstupem. **Hlavním cílem této práce je objasnit, jakým způsobem se poezie mnichů z klášterů Gozan vyvíjela v tematické a stylistické rovině, jak interagovala s okolním literárním světem, z jakých čínských vzorů čerpala a jaký vliv pak měla na japonskou literaturu psanou v japonštině.** Mniši klášterů Gozan nežili uzavřeni v bublině, jednalo se o vzdělané intelektuály činné ve většině kulturních aktivit své doby. Tito muži se nestranili mocných a byli v úzkém styku s vojenskou, ale i dvorskou šlechtou, pro něž vykonávali mnoho různých služeb nejenom náboženského charakteru.

Hypotéza:

Přechod básnických tropů⁶ z čínské poezie do poezie klášterů Pěti hor byl velice rychlý díky úzkému osobnímu kontaktu a jednotnosti básnické formy a jazyka. Básnický styl velkých čínských *chanových* klášterů, jenž prošel silnou sekularizací, téměř okamžitě ovlivnil tvorbu japonských mnichů, kteří v nich studovali (v tomto případě Zekkaie Čúšina) a tento styl se tak lišil od tradičnější a nábožensky nabitější poezie Gidóa Šúšina. Již v další generaci došlo k rozšíření tohoto sekulárního stylu mezi většinu zenových básníků, přestože mnozí z nich v

⁴ Okada, Masajuki. Nihonkanbungakuši. Tokio: Jošikawa kóbunkan, 1954, s. 343.

⁵ Ibid. s. 355–358.

⁶ Pokud v této práci používám slovo tropy, tak tím myslím množné číslo latinského slova *tropus* odvozeného z řeckého slova *tropos*, tedy zástupek, přenesený význam slova, metafora (v širokém významu slova).

Číně nikdy osobně nepobývali.

Obraz básnické tvorby Gidóa a Zekkaie však není založen na jednoduché dichotomii, jak ji popisuje většina tradičních komentářů. Rozdíly mezi nimi se neomezovaly pouze na rovinu sekulární/sakrální a opozici preference prózy a poezie. Rozdíly v jejich tvorbě jsou vyvolány komplexní kombinací působení různých faktorů, z nichž sekulárnost a náboženská jsou jenom jednou rovinou. Stejně velkou roli hrály osobní preference obou básníků pro různou tematiku, a tomu odpovídající výběr zdrojů, z nichž čerpali. Jejich tvorba byla zcela jasně provázána i s japonskojazyčnou tvorbou jejich doby. Vliv čínsky psané poezie zenových mnichů tak pronikal i do japonsky psaných děl, ale kvůli odlišnému jazyku a odlišné básnické tradici tento přechod neprobíhal zdaleka tak rychle a omezil se spíše na obecnější změny ve stylu a v tematické náplni než na jednotlivé tropy.

V této práci budu konsistentně používat českou transkripci pro přepis japonských slov a vlastních jmen a pro přepis čínských jsem zvolil transkripci *pinyin*. Japonské a čínské termíny objevující se poprvé budou opatřeny znaky. Zkoumané básně budu uvádět ve znakové podobě a bude-li to situace vyžadovat i s přepisem do latinky či japonských slabičných abeced. Všechny básně budou opatřeny českým pracovním překladem. Tento překlad je určen pro potřeby této práce a není tedy zaměřen na estetický požitek z četby.

Nejdříve v následující podkapitole úvodu nastíním svá teoretická východiska, dále stručně představím básnickou formu *shi*, v níž Gidó a Zekkai tvořili drtivou většinu svých básnických děl a následně shrnu dosavadní literaturu k tématu. Posléze se budu krátce věnovat sociálně-kulturní charakteristice doby, neboť její alespoň základní znalost je klíčová pro pochopení mnoha aspektů básnického stylu zkoumaných autorů.

Následovat budou stručné biografie Gidóa Šúšina a Zekkaie Čúšina, jelikož jejich tvorbě je věnována větší část této práce, a poté již přejdu k samotné analýze jejich literární tvorby. Následně shrnu poznatky získané z této analýzy o čínských zdrojích, které tito básníci využívali, a o nejdůležitějších charakteristikách jejich básnického stylu. Velká pozornost bude věnována dochované básni *wakan renku* 和漢聯句 (řetězené básni s japonskými a čínskými verši), na jejíž tvorbě se Zekkai a Gidó podíleli. Předposlední kapitola bude věnována srovnání Zekkaiovy a Gidóovy poezie se zenovým mnichem a básníkem japonské poezie *waka* Šótecuem 正徹 (1381-1459).

V poslední kapitole pak proberu tvorbu Zekkaiových a Gidóových následovníků z řad zenových mnichů a soustředím se na podobnosti či rozdíly v porovnání s tvorbou jejich

učitelů.

1. 2. Teoretický úvod

V této kapitole si představíme základní pojmy a teoretická východiska, s kterými budeme v práci pracovat. Nejdříve se zaměříme na literární teorie užitá v této práci a v další podkapitole si představíme základní charakteristiky čínské poezie *shi* důležité pro lepší pochopení analytických pasáží. Tato práce se soustředí převážně na zkoumání obsahové stránky Gidóovy a Zekkaiovy poezie. Vzhledem k této skutečnosti nás bude zajímat jimi užitý výrazivo, básnické odkazy a následně celková kompozice jejich básní. Nejdříve se tedy budeme zabývat základními pojmy užívanými v této práci, přístupem k nim a následně způsoby užití moderních literárních teorií vhodných pro tuto práci.

Poezie má nesčetně podob. Jednotlivé typy poezie se od sebe liší v prostoru i v čase. Toto tvrzení je obzvláště pravdivé v dnešní době, kdy se veškeré tradiční formální charakteristiky básně staly přežitkem a básnické dílo tak nemusí podléhat jakýmkoli omezením. V minulosti, před nástupem moderny, byla definice poezie přece jenom jednodušší, ale i pokud omezíme naše hledání pouze na dobu předmoderní, nalezneme nesčetné množství podob poezie, jež v různých kulturách a dobách vykazovaly velice odlišné formální charakteristiky. Samotný koncept poezie, stejně jako literatury, představuje západní pohled na věc. Ve východní Asii tradičně žádné univerzální slovo pro poezii neexistovalo, holistický pohled na poezii západního střihu se v Asii rozšířil teprve výrazně později na prahu moderní doby, kdy se Japonci, Číňané a další dostali do kontaktu se západní literární teorií. Vždy zde ale existovala pojmenování pro jednotlivé typy poezie: V Číně to byly např. básně *shi*, jimiž se zde budeme zabývat, dále pak popisné básně *fu*, ódy *song*, písně *ci* atd. V Japonsku pak převzali tento systém a přidali k němu pojmy pro svoji domácí japonskojazyčnou poezii *waka* (případně *jamatouta*), z níž nejvýznamnější místo v klasické japonské literatuře připadalo formě *tanka*, a později řetězené básni *renga*, jež dala v novověku vzniknout básním *haiku*. To, že v předmoderní východní Asii nenalezneme jeden jasný termín pro poezii všeobecně, neznamená, že by zde neexistovala dlouhá tradice úvah nad podstatou básnictví. I když neexistoval žádný termín, který by různé formy básní zastřešoval, byli si Japonci od pradávna vědomi spřízněnosti japonských básní *waka* a čínských básní *shi*, (viz např. předmluva ke sbírce *Kokinshū* 古今集 z roku 905 z pera Ki no Curajukiho 紀貫之).

Mezi nejstarší příklady teoretického pohledu na poezii ve východní Asii patří *Velká předmluva ke Knize písní* (*Shijing* 詩經). Ač se jedná o dílo pozdější než jednotlivé součásti

samotné *Knihy písní*, již v dynastii Han se této předmluvě dostává velké pozornosti a ovlivňuje tak samotný pohled Číňanů (a později nejenom Číňanů) na poezii a její další vývoj. Jednou z klíčových myšlenek této předmluvy bylo, že v poezii jsou vyjeveny nejniternější myšlenky autora, jeho skutečné já. Velký důraz na vnitřní pravdivost poezie byl pak kladen i v dobách mnohem pozdějších, rozhodně za dynastie Tang, ale do značné míry i v době, o které se budeme převážně bavit v této práci – tedy v 13.-15. století.

Už zde tedy nalézáme dosti velký rozdíl při porovnání s podobně starou evropskou tradicí, vždyť už Aristoteles ve své *Poetice* klade důraz spíše na přesvědčivost básnického díla než na jeho pravdivost: „*Co se tkne básnictví, je žádoucnější věc nemožná, je-li přesvědčivá, než věci možná, ale nepřesvědčivá...*“ „*Úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti*“ „*Nic totiž nebrání, aby některé ze skutečných událostí nebyly takové, jaké by se pravděpodobně staly a jaké se stát mohou, což je právě to, co z něho činí jejich básníka.*“⁷

U básníka tedy dle Aristotela nejde primárně o pravdivost, ale o pravděpodobnost. V tom se západní poetika oddělila od východní hned ve svém prvopočátku. Samozřejmě nemůžeme Aristotela ani *Velkou předmluvu* považovat za míru všeho básnictví v jejich kulturních okruzích, ale přesto se jedná v obou případech o teoretická díla velice vlivná. Zvláště *Velká předmluva* přináší do poezie konfuciánský moralizmus, protože v jeho duchu byla ostatně napsána. Stojí na počátku konfuciánské exegeze, jež přisoudila třeba i milostným písním charakter morálního ponaučení. Ač se tento fakt netýká přímo tématu této práce, tato exegeze a přístup k ní vedoucí ovlivnily celou čínsky psanou literaturu včetně básní, kterými se tu zabýváme.

Charakteristika poezie jakožto pravdivého obrazu duše básníka měla samozřejmě dalekosáhlé důsledky nejenom z pohledu pravdivosti poezie jako takové, ale zároveň z hlediska vysledovatelnosti básníka v jeho poezii. Čínští kritikové se domnívali, podobně jako jejich západní kolegové z 19. století, že v literárním díle je skutečně obsažen biografický autor a v intencích jeho života bychom měli také dané dílo analyzovat. To se sebou neslo i konfuciánský pohled, že by kromě kvality díla měla být hodnocena i morální kvalita jeho autora. (Opět nalezneme podobný pohled i na západě, velmi silně i v českých zemích, viz Haman (2000)⁸)

V dalším velkém díle čínské literární kritiky *Wen xin diao long* se na počátku šesté

⁷ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Orbis. 1962. s. 20-21.

⁸ HAMAN, Aleš. *Nástin dějin české literární kritiky*. Jinočany: H&H, 2000.

kapitoly *Ming shi* (Objasnění básní *shi*) praví: 在心為志, 發言為詩. *Co je cítem v mysli, se stane básní, když bude vyřčeno.*⁹ I toto dílo z 5. století pokračuje v přístupu k básni jakožto produktu emocionálního pohnutí v básníkově mysli. To, co básník cítí, je pak vyjeveno v básni. Důležitým prvkem, kterého bychom si měli povšimnout, je důraz na to, že báseň je mluvená forma. Básně *shi* se ostatně původně prozpěvovaly a během dynastie Tang se stávaly populárními popěvkami (viz *Čítanka tangské poezie*¹⁰). U japonské poezie *waka* tomu zřejmě nebylo jinak, neboť termín *waka* znamená doslova *japonská píseň*.

Ki no Curajuki se ve své japonské předmluvě k první císařské antologii japonsky psaných básní *Kokinšū* vyjádřil obdobně:

*Japonská poezie má svá semena v lidském srdci a roste v nezměrný počet listů slov. My, kdo žijeme v tomto světě, jsme neustále ovlivňováni různými zážitky a vyjadřujeme své myšlenky slovy podle toho, co jsme viděli a slyšeli. Když slyšíme pěnici, jež zpívá mezi květy nebo hlas žáby, jež žije ve vodě, může nás napadnout: Které ze všech stvoření světa nezpívá? Poezie pohybuje bez námahy nebem a zemí a přináší klid do litého srdce válečníka.*¹¹

I Ki no Curajuki se přes to, že vyjadřuje svoje myšlenky v bohatém japonském slohu, a přesto, že z jeho textu vystupuje silně důraz na niternost tak typický pro japonskou poezii, odvolává zpět k Velké předmluvě *Knihy písni*, kde se také hovoří o tom, že poezie hýbe nebem a zemí. Zásadní rozdíl mezi těmito přístupy se zdá být takový, že pro Curajukiho je poezie v první řadě osobní záležitostí, kdežto pro autory *Velké předmluvy* jde o záležitost státní, v souladu s konfuciánským výkladem. Co však mají oba tyto přístupy společného je to, že básně jsou něčím, co vychází z pohnutí naší mysli.

Z uvedeného je zřejmé, že ve východní Asii existovala bohatá paleta teoretických úvah o podstatě poezie, přestože jejich pohled na tuto problematiku byl dosti odlišný od západního. V této práci se budeme s pojmem poezie pokoušet zacházet opatrně, převážně půjde o zkratku, většinou zde budeme hovořit o poezii formy *shi*.

Ještě zásadnějším problémem, než je samotný koncept poezie, je v analýze poezie Pěti Hor obtížnost jejího zařazení. Máme se na ni dívat jako na čistě čínské básně napsané v klasické čínštině, naplněné čínskými tropy a nasycené čínskou tradicí, které byly jenom čistou náhodou napsány jedinci patřícími k japonskému etniku, nebo jako na japonské básně psané Japonci, ale ve východoasijské *lingua franca*, tedy v literární čínštině?

K odpovědi na tuto otázku je třeba krátce představit dobovou situaci. V Japonsku se ve

⁹ Slovo *zhi* 志 je obtížně přeložitelné, může znamenat vůli, záměr, prostě to, co kam směřuje naše mysl.

¹⁰ LOMOVÁ, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995. s. 11.

¹¹ SASAKI, Nobucuna (ed.). *Nihon kagaku taikai* 1. Tokio: Kazama šobó, 1991. s. 151.

starověku postupně vyvinula tradice čtení čínských textů překladem do japonštiny zvaná *kanbun kundoku*, jež je i v dnešní době, byť v modernizované podobě, stále živá. Tato tradice vznikla na japonském císařském dvoře pro účely aristokratů, kteří potřebovali číst texty v literární čínštině, ale nemluvili čínsky. Tímto způsobem se četla většinou i čínsky psaná poezie, ať už vytvořená v Číně nebo v Japonsku. Japonci tedy již tehdy, v období Heian, nevnímali čínsky psané texty jako něco cizího jejich kultuře a jazyku, brali je jako specifický způsob zápisu jejich vlastního jazyka, byť v poněkud zkostnatělé podobě. Tento způsob čtení byl používán i ve středověkých zenových kláštorech, kde přestože někteří z tamních mnichů uměli hovořit čínsky, bylo *kundoku* stále základem studia čínskojazyčných textů. Tudíž ani v této době neopustily čínskojazyčné básně plně okruh domácího, tedy japonského jazyka, jelikož je stále většina potencionálních čtenářů četla japonsky právě pomocí technik *kundoku*.¹²

Samozřejmě čtenář může namítnout, že se jedná stále o tytéž básně, bez ohledu na to, jak se na ně díváme. Ale bohužel si musíme přiznat, že náš přístup k literárnímu textu je silně závislý na očekáváních, která od něj máme. Už jenom to, jakým způsobem daný text uchopíme, ovlivňuje zásadním způsobem naše hodnocení. V této práci bych se chtěl, pokud možno, vyhnout hodnotovým soudům, ale přes veškerou snahu to v absolutní míře není možné. Ani sebepečlivější literární analýza nemůže být nikdy plně nestranná, protože je vždy závislá na individuu, jež ji provádí. Podle našeho úhlu pohledu se rázem „průměrná čínská báseň“ může změnit v „geniální dílo japonského básníka tvořícího v cizím jazyce“. Jakékoli podobné výroky se budu tedy snažit, pokud možno, podepřít konkrétními důkazy a nejlépe se jim vůbec vyhnout.

Při hodnocení Zekkaiovy a Gidóovy poezie bychom měli být velice opatrní i z dalšího důvodu. Je vysoce nepravděpodobné, že Zekkai napsal pouze takové množství básní, jaké se dochovalo v jeho sbírce *Šókenkó*. My dokonce víme, že jich napsal více, jelikož se nám dochovaly básně od jiných básníků, které reagují na Zekkaiova díla, jež nejsou v *Šókenkó* obsažena. Zatímco od Gidóa tedy máme pravděpodobně drtivou část jeho celoživotního básnického díla, včetně nepříliš povedených kusů, u Zekkaie máme pouze malou část jeho básní, jež byly vybrány právě proto, že patří k těm zdařilejším. Tím nám vzniká jasný nepoměr, který může náš pohled na oba básníky značně zkreslit.

Ale vraťme se k hlavní myšlence tohoto odstavce: Na zkoumaná literární díla se mám v záměru dívat jako na produkt dvou koexistujících světů, jako na díla z periferie obou z nich

¹² STEININGER, Brian. *Chinese Literary Forms in Heian Japan: Poetics and Practice*. Cambridge (Mas.): Harvard University Asia Center, 2017. s. 1-17, 215-230.

a zároveň jako na silný důkaz kulturní provázanosti doby, v níž byla napsána. Japonci se ostatně na čínsky psanou poezii dívali po mnoho století jako na nedílnou součást své vlastní kultury.

Ani při zkoumání takovýchto historických literárních textů nemůžeme samozřejmě zapomenout na teoretické základy moderní literární kritiky, jíž se zde budeme zevrubně věnovat. Ačkoli realisticky řečeno je v praxi často velice obtížné držet se jednoho směru literární teorie, bylo by velkou chybou bohatou paletu literárně kritických směrů ignorovat.

V této práci budu využívat postupy literární vědy patřící k tradici strukturalismu a sémiotiky, spíše než jejich ideovým zaměřením a postuláty o textu a autorovi se budu inspirovat jejich analytickými metodami a praktickými postupy. Tato práce bude totiž i přes všechny biografické pasáže orientována převážně na samotný text básní.

Pokud bychom měli hovořit o skutečném původu teoretických základů, na kterých stojí tato práce, museli bychom se vrátit v čase zpět do počátků dvacátého století, kdy vznikal strukturalismus. Tento směr prošel mnoha fázemi a podobami (Pražský kroužek, Francouzský strukturalismus...), ale v jistém slova smyslu se dá říci, že postup použitý v této disertační práci je přímým potomkem strukturalistického přístupu. Tímto se samozřejmě nesnažím tvrdit, že tato práce je strukturalistická, ale považuji za dobré jasně říci, z které linie myšlení, byť třeba mnohokrát zprostředkovaně, vycházím. Od doby Pražského lingvistického kroužku samozřejmě již uplynulo mnoho času a přístupy literární vědy se v mnohém změnily, ale stále je těžké nevzdat hold smyslu pro detail, jenž ve svých pracích projevovali lidé jako Roman Jakobson a Levi-Strauss (Baudelairovy Kočky, " Les Chats " de Charles Baudelaire, 1962). Když už v ničem jiném, tak alespoň v úrovni pečlivosti primární analýzy bych rád na tuto tradici navázal.

Kromě těchto již letitých škol literární vědy budu silně čerpat z poněkud novější kognitivní poetiky. Kognitivní poetika čerpá již podle svého názvu větší část svých postupů a názorových východisek z kognitivní lingvistiky a sleduje tedy čtení jako kognitivní proces. Zároveň byla také obohacena o jisté prvky strukturalismu a sémiotiky, což není nikterak překvapivé, protože strukturalismus ve všech svých inkarnacích zanechal nerasmazatelné stopy na poli literární vědy a literární kritiky, ať už s ním jednotliví vědci souhlasili a vycházeli z něj, nebo se proti němu vymezovali.

Naprostou zásadním dílem pro kognitivní lingvistiku a poetiku je *Metaphors we live by, 1980 (Metafory, kterými žijeme, v českém jazyce 2002)* od Lakoffa a Johnsona, v němž se autoři věnují konceptuální metafoře (slovo metafora zde musíme brát v širokém slova smyslu), tedy skutečnosti, že i základní koncepty v jazyce a myšlení jsou ve své podstatě

metaforické (například výrazy jako „čas letí“ – jako by to byl fyzický objekt, tedy se jedná o metaforu ČAS JE OBJEKT¹³, „povýšili mě“ – NAHORU ZNAMENÁ DOBŘE apod.)

Zdaleka ne všechny příklady, jež Lakoff a Johnson ve své publikaci použili, platí i v jiných jazycích, než je angličtina, ale tendence jazyka pro využití metaforického vyjádření se zdá být zjevná. Kromě výzkumu metafor se kognitivní poetika zabývá širokou plejádou témat, jako jsou fikční světy a mentální prostory¹⁴. Právě tohoto směru bádání budu zhusta využívat při analýze jednotlivých básní. Tato technika je totiž vhodná pro analýzu textu ze čtenářské perspektivy, protože sleduje kognitivní procesy v mysli čtenáře, když čte dané dílo, či danou pasáž.

Stockwell o mentálních prostorech hovoří takto:

„Abychom rozšířili základní užitečnost možných světů, byla navržen jeden typ teorie diskurzivních světů, jež je svým zaměřením explicitně kognitivní. To v sobě zahrnuje chápání kognitivního sledování entit, vztahů a procesů jako mentálního prostoru. Teorie mentálního prostoru nabízí sjednocený a konzistentní prostředek pro pochopení reference, koreference a porozumění příběhům a popisům bez ohledu na to, zda jsou v současné době skutečné, historické, vymyšlené, hypotetické či odehrávající se na vzdáleném místě.“¹⁵

(Blíže o mentálních prostorech, anglicky *mental spaces*, např. Fauconnier G., Turner M. Conceptual integration networks in Geeraerts, Dirk (ed.) *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Berlin: Mouton de Gruyter, 2006.)

Právě poznatek, že čtenář pracuje ve své mysli s prostory, které jsou založeny na skutečnosti, a s prostory, jež jsou naprosto fiktivní, je velice důležitý. Toto je založeno na zjištění, že lidský mozek pracuje při tom, když si daný jedinec nějakou vizuální informaci představuje, velice podobně, jako by danou scénu viděl vlastníma očima. To má dopady i pro analýzu básní, jež jsou ze své podstaty mnohdy silně založené na obraznosti. Právě čínské básně zhusta imitují vnímání prostoru pomocí lidského zraku, jak uvidíme v dalších kapitolách.

Stockwell rozlišuje čtyři základní typy mentálních prostorů: *time spaces* (časový prostor) – současnost, případně posun do budoucnosti nebo minulosti, vyjádřené

¹³ Kognitivní metaforu se zpravidla zapisují kapitálkami.

¹⁴ Pojem mentální prostor zde používám jako přímý překlad anglického termínu *mental space*.

¹⁵ „In order to extend the basic usefulness of possible worlds, one form of discourse world theory has been proposed that is explicitly cognitive in its orientation. This involves understanding the cognitive tracking of entities, relations and processes as a mental space. Mental space theory offers a unified and consistent means of understanding reference, co-reference, and the comprehension of stories and descriptions whether they are currently real, historical, imagined, hypothesised or happening remotely.“

STOCKWELL, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge, 2005. s. 96

přísluvečnými určeními času, časem a videm, *space spaces* (prostorový prostor) – geografický prostor, vyjádřený přísluvečnými určeními místa a slovesy pohybu, *domain spaces* (doménový prostor) – vyjadřující typ aktivity, *hypothetical spaces* (hypotetický prostor) – kondicionály, hypotetické situace atd.¹⁶ První dva typy nejsou bohužel pojmenovány příliš šťastně.

Tyto prostory jsou skutečně nejzákladnější typy mentálních prostorů, což znamená, že jsou ideální pro popis základních fenoménů, což ale znamená, že nejsou nutně vhodné pro popis složitějších konstrukcí. S takovýmto aparátem si badatel při analýze literárního textu nepostačí. Klíčovým konceptem, jenž nám umožní používat tuto literární teorii pro účely zkoumání poezie je tzv. *blended space*. Tento prostor vzniká smíšením (*blending*) dvou prostorů a zároveň se vyznačuje emergentní strukturou a charakteristikami, tedy vlastnostmi vzniklými až po smíšení, vlastnostmi, jež by v samotných původních prostorech nedávaly smysl. *Blending* je nejdůležitější charakteristikou mentálních prostorů projevující se v rámci poezie, jelikož tento proces probíhá vždy, kdy dochází ke spojování původně diskrétních mentálních prostorů dohromady.

Různí badatelé se v posledních letech pokoušeli adaptovat některé další poznatky z kognitivní lingvistiky pro literární analýzu, jako pokus o obzvláště explicitní popis metafory můžeme zmínit např. Gerarda Steena a jeho pětistupňovou analýzu metafory. Ačkoli jeho aparát je skutečně velice zřetelný, pro účely většiny typů literární analýzy je až příliš formální a neohrabaný. Pro potřeby této disertační práce bohatě postačuje první a poslední krok jeho systému: Identifikace výrazu v metaforickém použití a popis zdrojové a cílové domény (tedy domény, z které metafora čerpá, a domény, jež představuje nový, zpravidla abstraktní význam, např. v metafoře NAHOŘE JE VÝZNAMNĚJŠÍ je zdrojovou doménou směr a cílovou doménou moc). Co je důležité, Steen ve svém textu *From linguistic form to conceptual structure in five steps* dokázal, že podobný typ analýzy je použitelný nejenom pro klasickou metaforu, ale pro celou paletu podobných figur (přirovnání). Jeden z důvodů, proč se v této práci nedržím přesně Steenova aparátu, je kritika Ming-Yu Tsenga zaměřená na to, že existuje celé spektrum významů mezi čistě doslovným a metaforickým. Přesto jsou tyto pokusy o využití kognitivního přístupu v literární vědě vhodnou inspirací pro mnohé části této analýzy.¹⁷

Kognitivně poetický přístup k analýze textu je obzvláště vhodný pro zkoumání čínsky

¹⁶ STOCKWELL, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge, 2005. s. 96

¹⁷ BRÔNE, Geert; VANDAELE, Jeroen (ed.). *Cognitive poetics: goals, gains and gaps*. New York: Walter de Gruyter, 2009. s. 197-226.

psaných básní *shi* díky jejich intertextualitě, jež je převážně způsobena velkým množstvím aluzí na dřívější texty. Obzvláště to platí pro styl, jakým psali mnozí zenoví mniši z klášterů Gozan. Jejich poezie je velice hutná a tedy způsob, jakým aluze na dřívější texty (převážně dřívější básně) rozšiřují fikční světy těchto básní a přidávají další vrstvy do i třeba nejkratšího díla, je v podstatě jejich primární metodou jak obejít limity básnické formy, s níž pracují. Každá aluze na historickou událost, na báseň jiného básníka dodává básni další možnost, jak vyprávět delší příběh, jak přidat další nuance, jak získat celou další úroveň významu. Tuto funkci aluzí v čínskojazyčném básnictví budu demonstrovat na konkrétních básních v hlavní části textu. Samozřejmě tato silná stránka zde zkoumaných básní je zároveň i jejich největší slabinou. Takovýto typ básnictví vyžaduje totiž od čtenáře vysokou míru znalostí dějin (nejenom) čínské literatury a toto penzum znalostí je vysoce kulturně specifické. Ideální čtenář této poezie je vzdělaný japonský zenový mnich 14. století, případně neméně erudovaný zenový mnich či literát z Číny. To je hlavním důvodem obtížnosti četby poezie Pěti Hor.

Doposud jsme se zde ale věnovali jenom jedné větvi literární kritiky. Snad nebude příliš smělé prohlásit, že, všeobecně se dají směry literární vědy a teorie vzniklé po nástupu strukturalismu rozdělit na dvě skupiny. První jsou směry strukturalizmem ovlivněné (jako výše zmíněná sémiotika...) ¹⁸ a druhé jsou směry na strukturalismus reagující (poststrukturalismus, dekonstrukce) ¹⁹. První jsou svým zaměřením spíše tradičnější a obracejí se mnohem více k samotnému textu pod rouškou jisté politické neutrality a nevyhraněnosti, kdežto ty druhé jsou záměrně silně politizované a politizují a problematizují text samotný a pokouší se jej číst otevřeně ideologicky.

Nepříliš vhodnými se pro tuto práci jeví směry literární teorie odvozené od dekonstrukce. Přesto je nemožné popřít vliv, který dekonstrukce atd. měla na zkoumání literárních textů. Bohužel v případě takových předmoderních děl, jako jsou tyto čínskojazyčné básně, se zdá, že naráží na příliš velkou propast mezi konceptuálními světy středověkého japonského básníka a moderního dekonstruktivisty. Dekonstrukce je příliš silně zasazena do doby, jejíž diskurz se snažila rozbít. Sama je dítětem moderní doby. Pozdější směry z ní odvozené se však jeví přece jenom poněkud schůdnější. Jistě je pravdou, že bychom se mohli pokusit analyzovat tuto poezii pomocí přístupů feministických nebo snad ještě pravděpodobněji přístupů *queer studies*, ale v obou případech by se jednalo o analýzu veskrze parciální. Nejschůdnější v tomto smyslu se možná překvapivě jeví postkolonialismus a

¹⁸ Ať už to otevřeně přiznávají nebo ne.

¹⁹ I když lze možná prohlásit, že poststrukturalismus reaguje také ještě na přestálé předstrukturalistické proudy ve francouzské literární vědě.

ekokritika. Jelikož ale tyto směry literární teorie budu využívat jenom parciálně u konkrétních básní (kolonialismus u básně *Yue Wangova mohyla* [48] a ekokritiku *Povídání o staré řece* [54]), budu se jim více věnovat tam.

Konkrétně bude analýza básní v této práci probíhat následujícím způsobem: Básně zařadím žánrově do odpovídajícího tradičního žánru, bude-li to možné. Dále se soustředím na samotný text básně a budu jej analyzovat z hlediska užití slovní zásoby s důrazem na básnické odkazy na dřívější díla, případně na další kulturní fenomény či historické události v nich zmíněné. Básně tedy budu zkoumat v kulturně historickém kontextu, v němž byly napsány, tedy alespoň do té míry, do které je to vůbec možné. To v sobě zároveň zahrnuje nutnost nazírat na ně v takových kategoriích, za jejichž součást byly považovány v době svého vzniku. Obzvláště v případě poezie je při bližším pohledu zřejmé, že nejenom obsah ovlivňuje výběr formy, ale také forma ovlivňuje obsah, a to naprosto zásadním způsobem. Tedy je třeba si pamatovat, že volba tématu a jeho zpracování jsou velice silně závislé na konvencích spojených s určitou formou. Na základě výše zmíněné základní analýzy pak vyložím význam dané básně, při čemž budu klást důraz na prvky, jež se vztahují k tématu této disertační práce. Nakonec, bude-li to vhodné, budu zkoumat strukturu dané básně z hlediska kognitivní lingvistiky, nejvíce prostoru budu věnovat způsobu, jakým pracuje básník s mentálními prostory v rámci básně a jak využívá jejich prolínání (*blending*).

Je třeba se také zmínit o zdrojích, z kterých budu čerpat samotné texty básní. V této práci pracuji s originály v klasické čínštině, jež pocházejí z kritických japonských vydání založených na nejstarších zachovaných manuskriptech. Pokud jsou dostupná komentovaná vydání obsahující jak originál, tak převod do japonštiny, čerpám přednostně z nich. Tak je tomu hlavně u Zekkaie Čúšina. Pro jeho básně využívám převážně knihu KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998.

Rozsáhlému básnickému dílu Gidóa Šúšina se nedostalo takové pozornosti a péče zřejmě vzhledem k časové náročnosti podobného úkolu. Proto využívám buď básně dostupné v IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušú*. [2. tisk]. Tokio: Iwanami šoten, 1994. Šin Nihon koten bungaku taikai. Nebo v JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taikei.

V případě analýzy básní nenacházejících se v těchto výběrech používám elektronickou verzi textu *Gozan bungaku zenšú* dostupnou na stránkách univerzity Hanazono, jež vychází z *Gozan bungaku zenšú*. Šibunkaku šuppan, 1992.²⁰

²⁰ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007.

1. 3. Krátké představení charakteru čínskojazyčné básně

V této kapitole si tedy stručně představíme základní charakteristiky čínské poezie s důrazem na básnickou formu *shi*, nejsilněji zastoupenou v básnické tvorbě japonských zenových mnichů.

Tradice tvorby poezie sahá v Číně minimálně do 11. století př. n. l., kdy se předpokládá, že vznikly některé části *Knihy písni* 詩經. Přes svoje značné stáří tato kniha zůstala v živé paměti všech čínsky píšících básníků a nejinak tomu bylo v případě japonských zenových mnichů. Silnější přímý vliv na jejich poezii měly ale pochopitelně básně pozdější. Nejdůležitějším zdrojem inspirace byly básně básnické formy *shi* napsané v průběhu prvního tisíciletí našeho letopočtu.

Básně *shi* jsou pravidelnou básnickou formu, jejíž jednotlivé verše mají stejnou délku a alespoň poslední slabika každého sudého verše se rýmuje. Poezii *shi* lze zhruba rozdělit podle formálních charakteristik do dvou kategorií, na básně ve starém stylu *gushi* 古詩 a na básně ve stylu novém, tedy *jintishi* 近代詩. Zatímco básně ve starém stylu se vyznačují větší volností formy, básně v novém stylu se musejí nejen rýmovat, ale navíc dodržují složitý systém tónových vzorců, jenž určuje, jaké slabiky po sobě mohou následovat. Tyto básně rozlišují mezi rovným tónem (tradičně nazývaný *ping*) a tóny lomenými (*shang, ru a qu*). Toto rozdělení je založené zhruba na tónových vzorcích, jak existovaly v období dynastie Tang, ale pochopitelně tento systém nezůstával statický a postupně docházelo k jeho vývoji.

Při skládání veršů pravidelné básně musí básník dodržovat několik základních pravidel: Druhá a čtvrtá slabika ve verši se musí lišit tónem, druhá a šestá (pokud se jedná o sedmislabičný verš) naopak musí být stejná. První, třetí a pátá slabika nejsou klíčové, a proto jejich tón není považován za důležitý a mohou se tak lišit.

Poezie *shi* však neřešila rozložení tónů pouze v rámci jednotlivých veršů, nýbrž v rámci dvojverší. V poezii *shi* je totiž kladen na soudržnost dvojverší velký důraz (o tom více později), což se projevuje i na tónových vzorcích. Tónové vzorce veršů v rámci jednoho dvojverší jsou totiž v ideálním případě zrcadlově obrácené. Rým zpravidla připadal na slabiky s rovným tónem, básní s rýmem na slabikách s lomeným tónem bylo výrazně méně. Takováto struktura se objevuje spíše ve čtyřverších.

Důležitým prvkem v čínské poezii je tzv. paralelismus. Jednoduše řečeno to znamená, že verše v rámci jednotlivých dvojverší mají obdobnou strukturu. Lze rozlišit paralelismus syntaktický a sémantický, přičemž v čínských dvojverších se objevují obě formy často zároveň. Dvojverší tedy bývají konzistentní jak v rovině struktury (syntaxe), tak významu (sémantiky).

Paralelismus je vyžadován u dvou vnitřních dvojverší v rámci pravidelné básně. V některých případech bývá paralelní první dvojverší, což je pak vykompenzováno tím, že některé z vnitřních dvojverší pak paralelní není. Poslední dvojverší zpravidla paralelní nebývá.²¹ Sémantickému paralelismu podléhá celá řada slovních druhů od sloves, přes přídavná a podstatná jména až po příslovce.

Poezie *shi* obvykle sestává z veršů buď pětislabičných, nebo sedmislabičných.²² Pětislabičná varianta je starší, objevuje se ke konci dynastie Han, sedmislabičná se rozvíjí o něco později, v době dynastie Tang je ale již plně etablovaná. Zkoumaní básníci Gidó a Šúšin psali verše jak pětislabičné, tak sedmislabičné. Pětislabičný verš poskytuje oproti sedmislabičnému mnohem omezenější prostor pro tvoření delších konstrukcí, tyto verše tudíž mají tendenci být syntakticky jednodušší a větší část slovní zásoby v nich je tvořena jednoslabičnými slovy. Sedmislabičný verš naopak poskytuje tři celky o rozsahu dvě-dvě-tři slabiky, což umožňuje použití až tří dvouslabičných slov v jediném verši.

Z hlediska délky formy převládají v tvorbě japonských zenových mnichů básně osmislabičné *lüshi* 律詩, tedy pravidelná osmiverší tangského stylu a kratší čtyřverší *jueju* 絕句, obě spadající do žánru poezie v novém stylu *jintishi*. Jelikož se od sebe čtyřverší a osmiverší svojí stavbou liší, budeme se, pokud to bude možné, snažit vyvarovat porovnávání struktury básní o nestejně délce od různých autorů, jelikož v těchto případech mohou být rozdíly, jež připisujeme autorskému stylu, výsledkem pouhého rozdílu v délce porovnávaných děl.

Nelze tvrdit, že by středověcí zenoví mniši vůbec nepsali básně ve starém stylu *gushi*, ale v případě většiny z nich, Zekkaie a Gidóa nevyjímaje, básně v novém stylu převládaly. U některých básníků nalezneme i básně *yuefu* 樂府, básně inspirované lidovými písněmi z období dynastie Han, ale ty netvoří nikterak velkou část korpusu.

²¹ LOMOVÁ, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995. s. 20.

²² Nejstarší varianta básní *shi* byla čtyřslabičná, ale ta přestala být populární již během dynastie Han.

Jak pravidelná osmiverší, tak čtyřverší dodržují stejný systém *ki-šó-ten-kecu* 起承轉結, v čínštině *qi-cheng-zhuan-he* 起承转合. Jedná se o rozdělení básně na čtyři části, z nichž první představuje nastolení tématu, druhá jeho rozvinutí, třetí náhlou změnu v tématu, jež má báseň ozvláštnit a nakonec závěr, jenž má z básně utvořit jeden celek a pochopitelně uzavřít. To vede k tomu, že mezi prvním a druhým dvojverším ve čtyřverší bývá často dosti prudký předěl v tematicce. V osmiverší je tento předěl minimálně opticky poněkud méně markantní, protože téma básně má jednoduše více prostoru se rozvinout.

V neposlední řadě je třeba zmínit obsah čínské poezie *shi*. Prototypická tangská báseň ke čtenáři promlouvala „prostřednictvím náznaku a zkratky, v níž maximálně úspornými prostředky jsou evokovány bohaté významy „ležící za slovy“ 言外之意.²³ To v sobě zahrnuje různé jinotaje a slovní hříčky, ale zřejmě nejvýrazněji odkazy na dřívější básnická díla. Právě odkazy na dřívější díla se budeme v této práci opakovaně zabývat, jelikož nám umožňují určit, od jakých autorů zkoumaní básníci čerpají svoji inspiraci. Čínská poezie *shi* je doslova zaplavena odkazy na starší díla a na historické události či legendy, mnohdy se jedná právě o odkazy na velké tangské mistry.

V případě poezie japonských zenových mnichů je tomu jinak, neboť oni, stejně jako všichni pozdější čínští básníci poezie *shi* na tangskou báseň navazovali či přinejmenším reagovali. Bez básníků, jako byl Du Fu, Wang Wei, Du Mu, Bai Juyi a další, by nebylo ani Gidóa, ani Zekkaie.

Z hlediska tematiky lze poezii *shi* rozdělit do celé řady žánrů. Xiao Tong 蕭統 (501-531), známý pod svým posmrtným jménem jako princ Zhaoming z dynastie Liang, hlavní kompilátor slavné antologie čínského písemnictví *Wen xuan* 文選, poezii *shi* rozdělil do 24 kategorií, avšak tato kategorizace se neujala.²⁴ I přesto můžeme poezii *shi* rozdělit podle tématu na tradiční žánry, jako jsou: Básně o horách a vodách (o přírodě) *shanshui* 山水, melancholické vzpomínání *huaigu* 懷古, opuštěné ženy, putující muži a celou řadu společensky orientovaných příležitostných básní: básně na rozloučenou, na poděkování za dárek, báseň při příležitosti setkání atd.

Problematická je otázka básnické originality jak v čínské, tak v japonské poezii. Zatímco v dnešní době je originalita básníka jednou z nejvýše hodnocených vlastností při posuzování básnického díla, v minulosti tomu tak nutně nebylo. To neznamena, že by japonští

²³ LOMOVÁ, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995. s. 11.

²⁴ CAI, Zongi. *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*. New York: Columbia University Press, 2008. s. 5.

či čínští čtenáři neocenili neotřelého básnického ducha, ale existovala jiná důležitější kritéria než originalita, kterým přisuzovali více důležitosti, než by jim zřejmě přisuzoval dnešní čtenář. Velice závažným kritériem byla schopnost dodržet výše zmíněná pravidla komplikované básnické formy (tak tomu bylo obzvláště u básní *shi*, ale kritici básní *waka* byli neméně lítí), zároveň se také hodnotila schopnost vypůjčit si část staršího (nejen) básnického díla a umně ji zakomponovat do vlastní básně. Na toto nebylo pohlíženo jako na plagiátorství, nýbrž jako na důkaz erudice autora. Jak píše James Liu:

Spíše než odsuzovat všechnu derivativní poezii bychom se měli zeptat, zdali básník upravil svoje ‚zdroje‘ pro svoje básnické účely, nebo jestli je jenom otrocky opisuje.²⁵

Používání různých aluzí byla ostatně snad nejčastější básnická technika v básních *shi* a nevyhnula se ani japonským básním.²⁶ (zřejmě pod vlivem poezie *shi*). Tomuto jevu budu v této práci věnovat velkou pozornost, jelikož je velice zajímavý jak z hlediska analýzy stavby básní a zároveň z hlediska literárně-historického, neboť nám umožňuje odhadnout, z jakých zdrojů čerpali jednotliví básníci a k jakým literárním dílům měli přístup. (Situaci zde ovšem komplikuje existence různých rýmovníků²⁷ – slovníků vhodných rýmů a různých jiných pomůcek pro básnickou tvorbu. U kratších výrazů je někdy těžké odhadnout, zda básník znal zdroj daného výrazu nebo jej objevil v nějaké příručce či u jiného básníka, který si sám tento výraz vypůjčil.)

Toto užívání aluzí vpravdě v masovém měřítku vedlo k tomu, že čínsky psaná poezie této doby byla ve své podstatě velice silně intertextuální, což platí v menší míře i pro poezii psanou v japonštině. V případě poezie Pěti Hor tomu bylo jinak. Proto dává mnoho básní smysl pouze ve vysoce specifickém kulturně-historickém kontextu. To mělo neblahý efekt na srozumitelnost poezie Pěti Hor pro ne zcela zasvěcené čtenáře.

1. 4. Přesahy do japonské poezie

Z hlediska literárního vývoje bylo Japonsko dlouhodobě dvojjazyčnou zemí. Situace soužití dvou literárních jazyků, tedy literární čínštiny a klasické japonštiny, se zhruba podobala situaci ve středověké Evropě. Zatímco v Evropě vedle sebe existovaly a spolu soupeřily literární proudy psané v latině a v jednotlivých národních jazycích, v Japonsku se v pozici latiny nacházela právě čínština jako mezinárodní jazyk dominantní kultury a japonština

²⁵ LIU, James J. Y. *The art of Chinese poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1966. s. 144.

²⁶ Zde se jedná o tzv. *honkadori* 本歌取り.

²⁷ Nejznámějším rýmovníkem byl *Renzi xinkan libü yun lüe* 壬子新刊禮部韻略 vydaný v roce 1252. (LOMOVÁ, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995. s. 15)

pochopitelně stála v pozici národního jazyka, jenž se proti čínštině musel prosazovat.²⁸ V japonském prostředí se toto podařilo již poměrně záhy, zásadní zlom nastal v případě poezie již kolem roku 900 n. l., kdy byla vydána první císařská sbírka básní *waka* (*Kokin wakašū*, zkráceně *Kokinšū* 古今集, 905 n. l.). Od té doby měla v poezii silnější pozici domácí japonština, ale jak bude, domnívám se, zjevné z této práce, čínská poezie periodicky vystupovala z pozadí a poezii v japonštině nadále ovlivňovala, což platilo prakticky až do počátku westernizace Japonska v 19. století. V próze byla situace poněkud odlišná. Zde se uplatnilo spíše funkční rozdělení, protože literární čínština zůstala převážně jazykem oficiálních dokumentů a kronik, případně také deníků psaných muži z vyšších vrstev, tedy opět zde šlo o stav relativně podobný situaci ve středověké Evropě.

Zároveň v obou těchto velkých proudech existovaly různé formy a žánry, pomocí kterých se básníci mohli vyjádřit. Na druhou stranu se nedá říci, že by se japonští intelektuálové tyto směry nesnažili sjednotit. S výsledkem takovéto syntézy (*wakan renku* 和漢聯句) budeme pracovat i v rámci této práce (viz kapitola čtvrtá *Kontakt se světem japonských básní waka a renga – wakan renku*). Zároveň je jasné, že si japonští básníci byli velice dobře vědomi toho, že obě formy *uta* a *shi* mají zcela jiné formální požadavky a způsoby vyjádření. Nidžō Jošimoto 二条良基, velký teoretik japonské řetězené básně *renga* ve svých teoretických textech píše o tom, že verše psané v japonštině mají na verše psané v čínštině navazovat a rozvíjet je, ale mají si z nich vzít hlavně jejich vnitřní význam (*kokoro*) a vyhýbat se tomu, aby z nich přebíraly samotná slova.²⁹

Tento přístup dává vzhledem k velice rozdílnému charakteru čínského a japonského jazyka a čínského a japonského verše smysl. Čínské konstrukce by v japonském verši působily velice nepřirozeně a rušily by čtenářský dojem. Tento výrok se může zdát dosti zvláštní studentům japonského jazyka, kteří by jistě namítli, že v japonštině se to jenom hemží původně čínskými výrazy a platilo to jistě už ve středověku, v době Jošimotově. Tato námitka by byla zřejmě oprávněná v případě jazyka mluveného, ale ne jazyka poezie. Japonština využívaná ve starověké a středověké poezii byla velice konzervativní a záměrně se přiměščí čínských slov vyhýbala.

Na jiném místě se Nidžō Jošimoto vyjádřil tak, že zde je nebezpečí, že se básník nechá strhnout a vytvoří japonské verše příliš podobné předchozím čínským veršům a čtenář pak má

²⁸ Rozdíl oproti evropské situaci spočíval v tom, že literární čínština fungovala v Japonsku téměř výhradně jako způsob zápisu, nikoliv jakožto mluvený jazyk!

²⁹ POLLACK, David. *Gidō Shūshin and Nijō Yoshimoto: Wakan and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan*. In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 45, No. 1 (Jun., 1985), pp. 129-156. s. 146-147.

pocit, že čte *kanši*.³⁰ Tento přístup je velice zajímavý z teoretického hlediska, protože Nidžó Jošimoto se evidentně nesnaží úplně spojit *waku* a *kanši* tak aby byly do sebe plně zapojené, nýbrž se vložením japonského verše snaží dosáhnout jakéhosi ozvláštnění celku. Japonské verše zde tak tvoří kontrapunkt k čínským, jehož cílem je udržet pozornost čtenáře, což je v takovém dlouhém básnickém útvaru, jako je *wakan renku* jistě vítanou charakteristikou.³¹

1. 5. Přehled dosavadní literatury k tématu

V této podkapitole si představíme dosavadní literaturu k tématu této práce, jež vyšla jak na Západě, tak i v samotném Japonsku a v Číně.

V anglickém jazyce o tématu vyšel pouze malý počet publikací, máme v podstatě pouze dvě vydání vybraných básní zenových mnichů od Marion Ury *Poems of the Five Mountains: An Introduction to the Literature of the Zen Monasteries* (Michigan Monograph Series in Japanese Studies) V západních jazycích je tedy množství zdrojů dosti omezeno, což zvyšuje význam této práce, protože takovýmto způsobem nebylo o literatuře Pěti hor mimo Japonsko a částečně Čínu ještě pojednáno. Komplexní analýza poezie Zekkaie Čúšina a hlavně Gidóa Šúšina na západě neexistuje a ani dostupná japonskojazyčná literatura na toto téma nepokrývá téma této práce plně, přičemž některá díla jsou minimálně v jistých částech problematická.

Některá díla převážně zaměřená na čínskou literaturu obsahují i pasáže zabývající se literaturou Pěti hor. Známa kniha *The Columbia History of Chinese Literature*, již editoval Victor H. Mair obsahuje krátkou kapitolu zabývající se recepcí čínské literatury v Japonsku. Je zde zmíněna i literatura Pěti hor, naneštěstí jsou jí věnovány jenom necelé dvě strany.³² V případě slovníku čínské literatury o tomto literárním fenoménu nenalezneme nic.

V dějinách starší japonské literatury *Seeds in the heart*³³ od zřejmě nejznámějšího nejaponského literárního vědce zabývajícího se japonskou literaturou Donalda Keena je poezii zenových mnichů věnována jedna celá kapitola, v níž jsou jakožto jedni z nejvýznamnějších představitelů tohoto směru stručně představeni i Zekkai a Gidó. Donald Keene při tom čerpá z níže zmíněných japonských komentátorů.

³⁰ Čínské básně.

³¹ *Wakan renku* se stejně jako *renga* skládaly často ze sta veršů.

³² MAIR, Victor H. *Columbia history of Chinese literature*. New York: Columbia University Press, 2001. s. 1087-1088.

³³ KEENE, Donald. *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Henry Holt and Company, 1993.

V anglickém jazyce je dostupná také monografie *Five Mountains: The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan* od Martina Collcutta,³⁴ jež se zevrubně zabývá organizačními otázkami klášterů Pěti Hor a jejich ekonomickým fungováním. Tato publikace se tedy nezabývá přímo literární tvorbou zenových mnichů, ale poskytuje přehled o jejich denním životě a zasazuje tak jejich tvorbu do sociohistorického pozadí.

V japonském jazyce je výběr dostupných publikací přece jenom o něco širší. Základní informace o Zekkaiovi Čúšinovi a Gidóovi Šúšinovi nalezneme v souborných dějinách čínskojazyčné literatury v Japonsku *Nihon kanbungakuši* od Okady Masajukiho³⁵, případně ve stejnojmenné publikaci od Inogučiho Acušiho³⁶. Tito autoři zmiňují rozsah děl zkoumaných básníků a další základní informace, ale při svém popisu vycházejí ze starších komentářů, jež nejsou vždy spolehlivé.

Pokud jde o samotné komentované vydání poezie těchto básníků nalezneme zde značný nepoměr. Zatímco v případě Zekkaie Čúšina jsou k dispozici dvě různá komentovaná vydání jeho sbírky *Šókenkó* (konkrétně *Šókenkó zenčú*³⁷ od Kagekiho Hidea a *Gozan bungakušú*³⁸ od Iriji Jošitaky), v případě Gidóa Šúšina nalezneme pouze vybrané básně ve dvou antologiích *Gozan bungaku*.

Publikace Terady Tórua *Nihon šidžin sen 24: Gidó Šúšin, Zekkai Čúšin*³⁹ je asi jediná ucelená publikace, jež není pouhým komentovaným vydáním básní, a která by se zároveň zabývala poezií Zekkaie Čúšina a Gidóa Šúšina. Naneštěstí je nutné poznamenat, že obsahuje několik sporných míst a dezinterpretací, což spolehlivost tohoto zdroje poněkud snižuje. K někdy problematické interpretaci básnických děl se budeme vyjadřovat blíže u konkrétních básní.

Z předešlého vyplývá, že ač existují publikace, jež se fenoménem *Gozan bungaku* zabývají, pouze jedna z nich se věnuje podrobněji poezii Zekkaie Čúšina a Gidóa Šúšina. Mimo Japonsko pak takovou publikaci nenalezneme vůbec. Bohužel ani tato výše zmíněná kniha Terady Tórua se nevěnuje vývoji básnického stylu u těchto autorů a u literatury Pěti Hor všeobecně.

³⁴ COLLUTT, Martin. *Five Mountains: The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*. Cambridge (Mas.): Harvard University Press, 1981.

³⁵ OKADA, Masajuki. *Nihonkanbungakuši*. Tokio: Jošikawa kóbankan, 1954.

³⁶ INOGUČI, Acuši. *Nihonkanbungakuši*. Tokio: Kadokawa Šoten, 1984.

³⁷ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998.

³⁸ IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušú*. [2. tisk]. Tōkyō: Iwanami shoten, 1994. Shin Nihon koten bungaku taikai.

³⁹ TERADA, Tóru. *Nihon šidžin sen 24: Gidó Šúšin, Zekkai Čúšin*. Tokio: Čikuma šobó, 1977.

Kromě těchto publikací existuje i kniha *Gozan bungaku kenkjū: širjō to ronkō* od Horikawy Takašiho,⁴⁰ jež je velice zajímavá a podnětná, ale bohužel se zabývá jinou skupinou textů, než je básnická tvorba těchto básníků, takže přispívá k poznání *Gozan bungaku* všeobecně, ale ne konkrétně našeho tématu.

Z všeobecněji zaměřených publikací můžeme zmínit ještě sérii publikací *Higaši Adžia ni kogidasu*. Tato série je věnována tématice kontaktu mezi Japonskem a dalšími zeměmi ve východní Asii. Pro naše téma je nejzajímavější čtvrtý díl (*Higaši Adžia no naka no Gozan bunka*⁴¹, česky *Kultura Pěti hor v rámci východní Asie*), jenž se zabývá také částečně aktivitami zenových mnichů v tomto kontextu. Obsahuje informace o jejich přispění k rozvoji knihtisku v Japonsku a jejich všeobecném vlivu na šíření vzdělanosti, jakož i informace o dalších tématech, např. o jejich podílu na vývoji kultury pití čaje apod.

Z čínskojazyčných zdrojů je zřejmě nejvýznamnější kniha od Ren Ping zvaná *Duoyuan wenhua shenfende chanzhe: Riben zhongshi wushan seng Juehai Zhongjin* (Zekkai Čúšin) *yanjiu*⁴² z roku 2015, jejíž název může být přeloženo zhruba jako „Multikulturní zen: výzkum japonského středověkého zenového mnicha Zekkaie Čúšina“, jak už název napovídá, soustřeďuje se tato publikace hlavně na Zekkaie Čúšina z hlediska kulturního kontaktu a multikulturalizmu. Autorka probírá bohatou paletu témat, což je dobré pro získání povědomí o kulturním pozadí, ale poezii se věnuje pouze částečně. I přesto se jedná o cenný zdroj informací.

Z uvedeného vyplývá, že tato disertace je první prací, jež se zabývá poezií Zekkaie Čúšina a Gidóa Šúšina systematicky napříč formami, tematickými okruhy a zasazuje ji do kontextu jednak jejich čínských vzorů a jejich dalších následovníků v Japonsku.

1. 6. Historické pozadí zkoumaného období

Zde se budeme věnovat kulturnímu a historickému pozadí doby, ve které mniši literatury klášterů Gozan tvořili. Zmíníme krátce jak politické dějiny japonského středověku, tak sociální strukturu japonské společnosti, v níž se tito mniši pohybovali. Největší pozornost

⁴⁰ HORIKAWA, Takaši. *Gozan bungaku kenkjū: širjō to ronkō*. Tokio: Kasama šoin, 2011.

⁴¹ ŠIMAO, Arata. *Higaši Adžia no naka no Gozan bunka*. Šohan [= 1. vyd.]. Tokio: Tókjó daigaku šuppankai, 2014. Higaši Adžia Kaiiki ni kogidasu.

⁴² REN, PING. *Duoyuan wenhua shenfende chanzhe: Riben zhongshi wushan seng Juehai Zhongjin yanjiu* [online]. Zhejiang daxue chubanshe, 2015. Dostupné z: amazon.cn

bude ale samozřejmě věnována kulturnímu aspektu doby.

Jak už vyplývá z dat narození Gidóa a Zekkai, většinu svého života strávili v Japonsku ve 14. století, což bylo velice bouřlivé a zajímavé období, které je často badateli neprávem poněkud opomíjeno a zároveň doba, ve které se japonská společnost ve všech ohledech dosti změnila. Zekkai Čúšin se narodil přímo na konci Kamakurského šógunátu (1185-1333) (Gidó těsně před ním), kdy došlo k přesunu moci od regentského rodu Hódžó na krátkou dobu zpět do rukou císaře Godaiga 後醍醐天皇 a poté zpět do rukou dalšího válečnického rodu Ašikaga 足利. Toto přeskupení sil samozřejmě nemohlo proběhnout nikterak hladce a Zekkai i Gidó museli v průběhu života mnohokrát cítit jeho následky. Japonsko bylo v důsledku rozkolu v císařské linii ve stavu lokálních válečných konfliktů od roku 1334 až do roku 1392, kdy se jižní větev císařského rodu vzdala šógunovi Ašikagovi Jošimicuovi 足利義満, o němž se ještě mnohokrát zmíníme (podrobněji např. viz *The Cambridge History of Japan*. Vol. 3)⁴³. Tato doba se nazývala japonsky *Nanbokučó džidai* 南北朝時代 neboli období Jižního a Severního dvora. Tato občanská válka trvala natolik dlouho, že se Gidó Šúšin jejího konce ani nedožil. Ačkoli se jednalo o období velmi neklidné, byla to také doba velkého rozvoje. Změny se děly ve všech vrstvách společnosti a kultury: Rozvíjelo se zemědělství, populace rostla, šířily se nové náboženské proudy (mezi nimi *zen*), rozvíjelo se divadlo, řazená báseň *renga*, měnil se stavební sloh. K tomuto kulturnímu kvasu svojí měrou přispěli samozřejmě i zenoví mniši ať už jako náboženští představitelé, básníci, malíři, architekti nebo třeba jako schopní úředníci. Mezi takové muže patřili i Gidó a Zekkai.

Pokud se podíváme podrobněji na strukturu společnosti v této době, tak zjistíme, že v ní panoval dosti velký zmatek. Na vrcholu společenského žebříčku teoreticky stál císař, jakožto potomek bohyně Amaterasu a zároveň jako nejvyšší šintoistický velekněz. V této době ale existovali dva císaři, jeden pobýval v Kjótu ovládaném Ašikagy a druhý se uchýlil do hor v Jošinu a snažil se proti Ašikagům bojovat. Kjótský císař měl také svého regenta *kanpaku* 関白 z rodu Fudžiwara 藤原, v této době také již bez velké faktické politické moci, ale jenž stále plnil důležitou funkci kulturní. Lze si jej v podstatě představit jako takového středověkého ministra kultury. V době, kdy byl regentem *kanpaku* Nidžó Jošimoto (1320-1388), pohyboval se v jeho blízkosti i Gidó se Zekkaiem, v Gidóově případě šlo dokonce o úzkou spolupráci. Na druhé straně zde byl šógun, vojenský vládce z vrstvy vojenské šlechty, v tomto případě z rodu Ašikaga. Fakticky se jednalo o nejmocnějšího politického činitele v

⁴³ HALL, John Whitney. The Muromachi bakufu. In YAMAMURA, Kozo. (Ed.) *The Cambridge History of Japan. Vol. 3 Medieval Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. s. 175-230.

zemi, i když nemůžeme říci, že by ji stále kontroloval celou. Ašikagský šógun se opíral o spolupráci různých mocných vojenských šlechtických rodů, z nichž mnohé s ním byly spřízněny. Moc šóguna v průběhu tohoto období silně fluktovala. Období vlády třetího šóguna Jošimicua, jenž vládl v době, která odpovídá sklonku Gidóova a Zekkaiova života, představuje vrchol moci ašikagských šógunů a zároveň jeden z vrcholů kultury japonského středověku.

Velkou moc měly také buddhistické kláštery, nejmarkantnější to bylo v případě kláštera Enrjakudži, hlavního sídla sekty Tendai, který disponoval dokonce velkým množstvím mnichů-válečníků (*sóhei*) a jehož moc nebyla zlomena až do konce šestnáctého století. Zenové kláštery takovou politickou mocí neoplývaly, šógunát se ostatně snažil, aby na něm tyto kláštery byly závislé a zároveň se pokoušel omezovat jejich velikost (Tedy přesněji počet mnichů v nich). Tyto snahy se ale většinou nesetkaly s úspěchem a v největších zenových kláštorech, jako byl kjótský Nanzendži 南禪寺, žilo v době největšího rozkvětu zhruba tisíc mnichů a k tomu další tisícovka pomocného personálu, takže celý klášter měl pak rozlohu menšího městečka.⁴⁴ Lokálně měli samozřejmě velkou moc místní hejtmani *šugo* 守護 a správci *džitó* 地頭, rekrutující se z vrstvy vojenské šlechty.⁴⁵ Z takových vrstev také pocházelo mnoho významnějších buddhistických mnichů (včetně zenových). Obchodníci a řemeslníci neměli z počátku příliš velký vliv, ale postupně se začali sdružovat do spolků *za* 座 a jejich vliv tak postupně vzrůstal. Mocenská a sociální struktura středověkého Japonska tedy byla velice komplikovaná a Gidó a Zekkai, jakožto opatové významných klášterů, se v ní museli dobře orientovat.

Několik slov bychom si měli říci i k samotné struktuře organizace zenových klášterů. Oficiální kláštery podporované šógunátem spadaly pod hlavní kláštery *Gozan*, neboli Pět Hor. Ačkoli byly tyto kláštery nazývány Pět Hor, ve skutečnosti jich v Japonsku bylo celkem jedenáct. Kláštery patřící mezi Pět Hor a jejich pozice v hierarchii se v průběhu historie mírně měnily, ale nakonec se ustálily v této podobě⁴⁶:

Nanzendži 南禪寺 (speciální všem nadřazená úroveň, Kjóto)

Kjóto

Kamakura

⁴⁴ COLLICUTT, Martin. Five Mountains: The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan. Cambridge (Mas.): Harvard University Press, 1981. s. 221-224.

⁴⁵ Z hejtmanů *šugo* 守護 se postupně vyvinula pozdější knížata *daimjó*, jež proti sobě navzájem bojovala o nadvládu nad Japonskem v 16. století.

⁴⁶ Stalo se tak v roce 1386 přičiněním Ašikagy Jošimicua, když byl dokončen Šókokudži.

1.	Tenrjúdži 天龍寺	Kenčódži 建長寺
2.	Šókokudži 相国寺	Engakudži 円覚寺
3.	Kennindži 建仁寺	Džufukudži 寿福寺
4.	Tófukudži 東福寺	Džócidži 浄智寺
5.	Mandžudži 万寿寺	Džómjódži 浄明寺

Pod touto nejvyšší úrovní stály kláštery *džissecu* nebo *džissacu* 十刹, jichž byly v zemi desítky a na nejnižším stupni církevní hierarchie stály kláštery *šozan* 諸山, jichž byly v období největšího rozmachu stovky. Od konce 14. století na celý tento obrovský systém dohlížel mnich s titulem *sóroku* 僧録. Tohoto titulu dosáhl na konci života i Zekkai Čúšin.

Toto období bylo zajímavé i z hlediska mezinárodních vztahů a obchodu. Stejně jako v Japonsku, i v Číně došlo ke změně režimu, když Zhu Yuanzhang 朱元璋 (1328-1398), pozdější císař Hongwu, jako vůdce lidového čínského povstání nakonec svrhl mongolskou dynastii Yuan a založil svoji vlastní dynastii Ming. Ke konečné porážce Yuanů došlo v roce 1368 a to pochopitelně změnilo situaci i v čínsko-japonských vztazích. Nový mingský režim byl z počátku Japoncům relativně nakloněn (což se stejně neobešlo bez různých zmatků a tahanic, co se týče protokolu apod., ale to není předmětem této práce, podrobněji viz *The Cambridge History of Japan*. Vol. 3)⁴⁷, tento otevřený přístup se však postupně změnil vlivem obnovených útoků pirátů *wakó* 倭寇. V období Nara 奈良時代 (710-784) a na počátku období Heian byli mniši toužící po vzdělání ve velkých čínských buddhistických centrech odkázáni na oficiální japonská poselstva do tangské Číny, tzv. *kentóši* 遣唐使. Ta byla sice na sklonku 9. století zrušena, ale většinu z jejich úloh přejal soukromý obchod. Ten dlouhodobě přes veškeré problémy postupně sílil. Díky živějšímu obchodu mezi Čínou, Koreou a Japonskem už na konci období Kamakura (13. století) měli také japonští mniši mnohem více příležitostí k cestě do Číny. Zvláště zenoví mniši toho v té době zhusta využívali. Pro tyto náročné cesty měli jak náboženské, tak osobní důvody. Japonské zenové kláštery byly v té době stále v úzkém kontaktu s čínskými kláštery (zvláště v oblasti dnešních provincií Jiangsu a Zhejiang) a cestovat do Číny a studovat u velkých čínských zenových mistrů bylo zvláště z počátku považováno za nutnost pro to, aby se mnich mohl stát v Japonsku významným opatem. Tento požadavek postupem času slábl s tím, jak se etablovali japonští zenoví mistři a

⁴⁷ KAWAZOE, Shōji. Japan and East Asia. In YAMAMURA, Kozo. (Ed.) *The Cambridge History of Japan*. Vol. 3 *Medieval Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. s. 396-446.

v pozdějších fázích ašikagského šógunátu takový zápal pro cestování již nevidíme. Druhým faktorem, který vedl k menší ochotě japonských mnichů cestovat do Číny, byl stále represivnější přístup mingských úřadů. Japonští mniši byli v podstatě internováni v kláštorech a nemohli se tak volně pohybovat v mingské společnosti.⁴⁸

Měli bychom se také zamyslet nad úlohou zenových mnichů v tomto období. Běžný řadový mnich v zenovém klášteře pochopitelně neplnil mnoho úloh překračujících jeho normální náboženské povinnosti či jeho funkci v hierarchii samotného kláštera (učitel mladších mnichů, kuchař, správce sůter apod.) Situace ale začíná být zajímavější a komplikovanější, pokud se podíváme na vyšší stupně mnišské hierarchie. Nemůžeme si dělat žádné iluze, rodový původ měl vliv na pozici mnicha v společenství a také na to, co si mohl, jednoduše řečeno, dovolit. Dógen 道元 (1200-1253) (zakladatel sekty Sótó 曹洞宗, čín. Caotong, v Japonsku) a Ikjú 一休 (1394-1481) (excentrický mnich, hrdina populárních příběhů a známý básník) by se nemohli chovat takovým způsobem, jakým se chovali, kdyby nebyli přímými potomky císařského rodu. Úcta vůči rodu, z kterého pocházeli, by neměla pro mnichy, již odvrhli světské touhy nic znamenat, ale to platilo pouze teoreticky. Ve skutečném životě se významným mnichem mohl stát pouze syn z rodiny aspoň do jisté míry patřící k vládnoucí vrstvě. To ostatně platilo i o Zekkaiovi a Gidóovi.

Rozmanité kulturní aktivity byly tedy nedílnou součástí života japonských zenových mnichů během celého japonského středověku. Tito mniši se ale zapsali nejenom tím, že kulturu tvořili, ale také tím, že ji šířili. Již jsme se zmínili o tom, že často působili jako vychovatelé dalších generací japonských vojenských vládců, ale tím jejich příspěvek k šíření vědění nekončil. Zenoví mniši se také věnovali vydávání knih za použití nové technologie – knihtisku. Knih tisk byl sice znám v Japonsku již od 8. století, ale většinou byl využíván pro tisk pasáží z buddhistických sůter. Zprvu nebyl tedy určen ani tak ke čtení, jako spíše ke tvorbě ochranných amuletů s potiskem posvátných slov. Po mnoho dalších století zůstal knihtisk spojen s šířením náboženských textů a vědění sekulární povahy zůstávalo uzavřeno v neprostopupném světě jednotlivých učeneckých rodin, které své znalosti žárlivě střežily. Zenoví mniši patřící ke klášterům Gozan však tyto barikády zbořili tím, že postupně začali kromě typicky zenové náboženské literatury (slova slavných mistrů apod.) vydávat i některé texty, jež patřily do sféry čínského literátského učení. Pod tímto konkurenčním tlakem a v situaci, kdy se vzdělání šíří do mnohem širších vrstev obyvatelstva, již nemělo smysl tajit staré

⁴⁸ ŠIMAO, Arata. *Higaši Adžia no naka no Gozan bunka*. Šohan [= 1. vyd.]. Tokio: Tókjó daigaku šuppankai, 2014. Higaši Adžia Kaiiki ni kogidasu. s. 69.

vědění, jež postupně ztrácelo na hodnotě. Někteří dvorští aristokraté se proto rozhodli svoje vědění publikovat. Nemůžeme tedy říci, že by zenoví mniši byli jedinými lidmi, kdo v 14. století začali vydávat sekulární texty, ale je pravdou, že díla, jež vydali, patřila po dalších několik století ke korpusu vydávaných a čtených knih. Edicím, které tito mniši vydávali se říká *gozanban* 五山版. Jak už bylo zmíněno výše, mniši tyto knihy netiskli sami, ale spojili síly s nově přichozími čínskými tiskaři pocházejícími z oblasti dnešní čínské provincie Jiangsu. Tito tiskaři se sice postupně asimilovali a zmizeli mezi původním japonským obyvatelstvem, ale své vědění dále předali a tím pomohli připravit půdu pro pozdější rozmach knižní kultury, jenž přišel s počátkem období Tokugawa na začátku 17. století.⁴⁹

Samotný Gidó Šúšin spolupracoval s těmito čínskými imigranty, což vyústilo v to, že jeden z textů, jež editoval, byl vydán bez jeho svolení. Nakonec mu nezbylo nic jiného, než je nechat vydat další redigované vydání, které na rozdíl od neautorizovaného vydání neobsahovalo chyby. Ač se jednalo možná o pro něj osobně nepříjemnou epizodu, rozhodně to však předeslalo rozkvet knižní kultury v Japonsku. Zenoví mniši také knihtisk pomohli rozšířit do provincií. V dalších stoletích (zhruba na počátku 16. století) štafetu vzdělání převzali sekulární učenci (zpočátku mnoho z nich byli bývalí mniši, například slavný Fudžiwara Seika 藤原製菓), ale kontinuita vývoje díky tomu byla zachována. Bez *gozanban* by nebylo ani pozdější školy Ašikaga Gakkó 足利学校, ani pozdějších konfuciánských učenců.⁵⁰

Smutnou tečku za rozkvetem zenových klášterů *Gozan* představují války Ónin 応仁の乱 (1467–1477). Vláda ašikagských šógunů postupně upadala až do doby vlády Jošimicuova vnuka Jošimasy 足利義政 (1436–1490, vládl 1449–1479), který se věnoval více kulturním záležitostem než vládnutí a jenž sám způsobil spor o následnictví, jenž vedl k deset let trvajícím válkám Ónin mezi jeho adoptivním synem Jošimim a biologickým synem Jošihisou. Války Ónin zemi naprosto zdevastovaly a Kjóto samotné bylo vypáleno. Tato katastrofa vedla k faktickému konci vlády ašikagských šógunů. Ti sice stále existovali až do roku 1573, ale neměli na většinu Japonska absolutně žádný vliv. Válkami Ónin začíná v Japonsku období Válčících knížectví 戦国時代 (1467–1603). Kláštery *Gozan*, které od té doby postrádaly podporu šógunátu, začaly upadat a zenový buddhismus pak nadále v Japonsku šířily jiné zenové školy, jež nebyly na šógunátu závislé.

⁴⁹ ŠIMAO, Arata. *Higaši Adžia no naka no Gozan bunka*. Šohan [= 1. vyd.]. Tokio: Tókjó daigaku šuppankai, 2014. Higaši Adžia Kaiiki ni kogidasu. s. 123–149.

⁵⁰ Ibid.

1. 7. Krátký životopis zkoumaných básníků

1. 7. 1. Gidó Šúšin

Gidó Šúšin 義堂周信 (1325-1388) byl japonským mnichem zenové sekty Rinzai 臨濟宗. Pocházel z Takaoky v provincii Tosa 土佐 (dnešní prefektura Kóči 高知) na ostrově Šikoku. Ve čtrnácti letech se kvůli tragické smrti v rodině rozhodl stát mnichem. Nejdříve studoval učení sekty Tendai⁵¹ 天台宗, ale záhy přešel k zenovému buddhismu a stal se učedníkem Musó Sosekiho 夢窓礎石 (1275-1351).

Sám Musó Soseki si zaslouží delší zmínku, protože byl velice důležitým popularizátorem zenu a z jeho linie dharmy pocházelo později mnoho opatů zenových klášterů. Také se jednalo o známého tvůrce klášterních zahrad, nejznámější je jeho zahrada kláštera Saihódži, známého také pod jménem Kokedera, neboli Mechový klášter.

Gidó po Musóově smrti odešel společně se svým o něco mladším kolegou Zekkaiem studovat k Rjúzanovi Tokukenovi 竜山徳見 (1284-1358), dalšímu významnému mistrovi té doby, jenž strávil 45 let v Číně. Gidó se také pokoušel po vzoru svých předchůdců vydat do Číny, ale vzhledem k zdravotním problémům nebyl schopen odplout a Japonsko nakonec až do své smrti neopustil. V roce 1359 byl na doporučení svého staršího kolegy Šun'oku Mjóhy 春屋妙葩 (1312-1388) pozván kamakurským místodržícím Ašikagou Motoudžim 足利基氏 do Kamakury, kde se Gidó stal učitelem Motoudžiho syna Udžimicua. Udžimicu naneštěstí zemřel stejně jako Motoudži mladý, takže se nenaplnily do něho vkládané naděje. V roce 1367 se stal opatem kláštera Zuisendži 瑞泉寺.⁵² Gidó zůstal v Kamakuře do roku 1380. Poté se na pokyn třetího ašikagského šóguna Jošimicua vrátil do Kjóta, kde se stal postupně opatem několika gozanových klášterů, z nichž můžeme jmenovat klášter Kennindži 建仁寺 a v roce 1386 dokonce nejvýše postavený Nanzendži 南禅寺. Zároveň byl také opatem ašikagského rodového kláštera Tódžiin 等持院, což dokazuje, že si ho ašikagský rod vážil a vkládal do něj velkou důvěru. Účastnil se také mnoha společenských akcí vysoké aristokracie a urozeným pánům přednášel o neokonfucianismu a čínské literární teorii.⁵³

Gidóův život byl v mnoha ohledech velmi poklidný, ale on sám trpěl často různými

⁵¹ Tendai, čínsky Tiantai, je jedna z tradičních japonských buddhistických sekt, již do Japonska přinesl mnich Saičó na začátku 9. století.

⁵² Tento klášter se stal místem, kde byli pochováváni kamakurští místodržící.

⁵³ POLLACK, David. Gidō Shūshin and Nijō Yoshimoto: Wakan and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan. In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 45, No. 1 (Jun., 1985), pp. 129-156.

chorobami, což je zjevné z velkého množství básní, jež na toto téma napsal. Obzvláště jej trápily jeho oči, což jej vedlo k tomu, že se sám označoval jako *Kúge dódžin* 空華道人, tedy jako Poustevník květů prázdnoty. To mělo naznačit, že jeho oči viděly věci, které neexistovaly. Kvůli těmto neduhům se opakovaně vydával k horkým pramenům (*onsen*) v Atami a Arimě, kde se pokoušel uzdravit. Po poslední návštěvě slavných horkých pramenů v Arimě v roce 1388 se stahuje z veřejného života a téhož roku umírá. I přes dlouhotrvající zdravotní potíže se nakonec Gidó dožil 63 let a zanechal po sobě kromě jiného i své rozsáhlé básnické dílo.

1. 7. 2. Zekkai Čúšin

Zekkai Čúšin se narodil v roce 1336 v místě zvaném Cuno 津野 v provincii Tosa.⁵⁴ S Gidóem byli tedy krajané. Jeho původním příjmením bylo Cunó 津能 a zřejmě nebude příliš překvapivé, že patřil k místnímu mocnému rodu. Většina významných mnichů pocházela z významnějších rodin, jelikož stát se mnichem bylo přece jenom privilegium, koneckonců mniši nemuseli dít na polích a byli relativně materiálně zajištěni (byť samozřejmě většinou dosti nuzně, v té době ještě byla pravidla mnišského života dodržována dosti striktně), navíc mohli při troše štěstí dosáhnout slušné pozice. Ve třinácti letech odešel do Kjóta, kde začal sloužit v klášteře Tenrjúdži 天龍寺, za rok mu byly oholeny vlasy a stal se pomocníkem *ku'ušami* 驅烏沙彌. Jeho budoucí mistr Musó Soseki 夢想礎石 se tehdy již stáhl do ústraní do svého domu v areálu kláštera, ale přesto si Zekkaie pro jeho bystrost vyhlédl (Stejně tak podobně slavného Gidó Šúsina 義堂周信, Gidó byl o 11 let starší a se Zekkaiem byli údajně dobří přátelé. Gidó ale byl prý mnohem rozváznější a později se za Zekkaie přimluvil, když Zekkai rozzlobil šóguna Jošimicua). Z této doby pochází další hagiografický příběh, podle kterého si na mistrově lekci zapamatoval vše, co Musó řekl a pak to slovo od slova zopakoval ostatním žákům.⁵⁵

Zekkai složil mnišské sliby, když mu bylo 16 let a po smrti Musó Sosekiho, o dva roky později, odešel studovat do kláštera Kennindži k dalšímu vzdělanému mnichovi Rjúsanovi Tokukenovi 龍山徳見 (1284-1358)⁵⁶. V Kennindži pak zůstal dalších 12 let, než

⁵⁴V dnešní době prefektura Kóči na jihu ostrova Šikoku.

⁵⁵TERADA, Tóru. *Nihon šidžin sen 24: Gidó Šúšin, Zekkai Čúšin*. Tokio: Čikuma šobó, 1977. s. 129-140.

⁵⁶Významný mnich, který byl opatem několika různých gozanových klášterů a zároveň žákem Gulína, významného čínského mnicha.

odešel do Kamakury do kláštera Kenčódži 建長寺⁵⁷. Společně s Gidóem se zde spřátelili s Ašikagou Motoudžim 足利基氏 (1340-1367)⁵⁸. Po pěti letech strávených v Kamakuře se Zekkai ale vydal do Číny. Tehdy se psal rok 1368 a dynastie Ming byla právě ustanovena v Nankingu. Pro Japonsko to znamenalo náhlé zlepšení vztahů s Čínou, protože předchozí dynastie Yuan, jak jsme se již zmínili, byla k Japonsku dosti nepřátelská. Naproti tomu dynastie Ming byla zpočátku vůči Japonsku dosti pozitivně naladěná. (Než útoky pirátů wakó poněkud zkomplikovaly situaci.) Po příjezdu do Číny se vydal do Hangzhou 杭州, kde vstoupil do kláštera Zhongtianzhu 中天竺寺, kde se jeho učitelem stal jistý mnich Litan Zongle 李潭宗渤, jenž byl známý svým literárním uměním. Litan učil zen i nejznámějšího básníka doby raných Mingů, Gao Qiho 高啟 (1336-1374) Zekkai se však s Gao Qim nikdy nesetkal. To však neznamená, že jím nebyl ovlivněn. O vlivu Gao Qiho poezie na Zekkaie budeme hovořit v pozdějších kapitolách. V roce 1371 byl Litan vybrán jako nový opat jednoho z čínských klášterů *wushan* – Jingshan 徑山⁵⁹ v Hangzhou a Zekkai tam obdržel post *šuso* 首座⁶⁰. V Číně setrval až do roku 1378. Po devíti letech strávených v Číně byl Zekkai Čúšin povolán k císaři Taizuovi (císař Hongwu) sídlícímu v Nankingu. Nejprve mu byly kladeny otázky buddhistického charakteru, ale zdá se, že se císaři zalíbil a měl tak příležitost k poněkud privátnějšímu rozhovoru. Císař se jej ptal na různé věci ohledně Japonska – měl zřejmě zájem o malby japonské krajiny a z nějakého důvodu o staré svatyně v Kumanu. Následně jej pak požádal o báseň na téma Kumana. Na toto téma složil Zekkai sedmislabičnou báseň zekku, na což císař sám odpověděl svojí básní. Tyto básně uvádím v části věnované analýze jednotlivých děl. Za odměnu Zekkai obdržel sútry a následujícího roku se vrátil do Japonska.⁶¹

Ihned po návratu do Japonska se Zekkai měl údajně vydat do Kjóta, kde pak žil v „poustevně“, kterou založil jeho učitel Musó Soseki.⁶² V jeho životopise ale v té době zeje velká díra, nejsou z ní známy žádné podrobnosti. Později se stal *šusoem* v Tenrjúdži. Terada Tóru dále píše, že: „Dalšího roku Akamacu Jošinori postavil klášter Hóundži a požádal

⁵⁷ Nejvýše postavený klášter gozan v Kamakuře založený v roce 1253.

⁵⁸ Byl prvním Kamakura kanrei - prvním správcem Kantó v ašikagském šógunátu- zatímco šógun sídlil v Kjótu, Kamakura kanrei, později nazývaný Kamakura kubó, dohlížel na Kantó, které bylo dosti mimo dosah Kjóta. Ašikaga Motoudži byl pouze malý chlapec, když byl ponechán v Kamakuře a ocitl se tak v průběhu svého dětství několikrát v zajetí svých sekretářů, kteří často měnili strany.

⁵⁹ Jeden z velkých čínských klášterů města Hangzhou.

⁶⁰ Nejvýše postavený mnich mezi učícími se mnichy.

⁶¹ TERADA, Tóru. *Nihon šidžin sen 24: Gidó Šúšin, Zekkai Čúšin*. Tokio: Čikuma šobó, 1977. s. 129-140.

⁶² Ačkoli je slovo *iori* 庵 překládáno běžně jako poustevna, mnohdy budovy, jež měly tento znak v názvu, svojí velikostí a výstavností poustevně příliš neodpovídaly.

Zekkaie, aby se stal jeho prvním opatem.“⁶³ To je však omyl, zdá se, že si Terada spletl kláštery. Jak jsem uvedl již ve své diplomové práci v životopise Sessona Júbaie, to on se stal prvním opatem Hóundži na pozvání Akamacua Norimury v roce 1337. Akamacu Jošinori ve skutečnosti v roce 1380 znovu vybudoval klášter Mirokudži 弥勒寺⁶⁴ a Zekkai tak neměl s Hóundži nic společného.⁶⁵ Tak či onak se Zekkai do Mirokudži stejně nevydal a poslal místo sebe svého přítele. Sám pak přijal místo opata kláštera Erindži 慧林寺 v provincii Kai 甲斐.⁶⁶ Co se týče Zekkaiovy povahy, zdá se, že si nebral žádné servítky a říkal, co si myslel. Proto, když se v roce 1383 vrátil do Kjóta, hned si nějakou poznámkou znepřátelil šóguna Ašikagu Jošimicua,⁶⁷ jemuž se mnichova kritika vůbec nelíbila, a tak musel Zekkai urychleně opustit místo opata a skrýt se kdesi v provincii Seccu⁶⁸. V té době Zekkaiovi bylo již 49 let. Po velice krátkém angažmá opata v provincii Awa se Zekkai s šógunem udobřil a Zekkai se stal dokonce opatem rodinného kláštera ašikagského rodu zvaného Tódžiin 等持院⁶⁹. Později získal natolik důvěru šóguna, že šógun dokonce vyjížděl do bitvy oděn do Zekkaiova mnišského roucha. Na konci svého života, mezi lety 1392-1405 strávil Zekkai většinu svého času jako opat kláštera Šókokudži 相国寺, dalšího z kjótských klášterů Gozan. Dokonce mu byl přidělen úřad *sóroku* 僧録, dohlázele nad celým systémem klášterů Gozan, který v té době již zahrnoval stovky klášterů.⁷⁰ Tato funkce v sobě zahrnovala mnoho povinností, kromě jiného také povinnosti diplomatické. V roce 1399 byl Zekkai dokonce vyslán, aby vyjednával s odbojným válečníkem Óuci Jošihirem, jenž se vzbouřil proti Ašikagskému šógunátu během nepokojů doby Óei.⁷¹ Pátého dne čtvrtého lunárního měsíce roku 1405 zemřel v klášteře Šókokudži ve věku 70 let. Jeho předsmrtná gatha⁷² zněla:

虚空落地 Prázdnota padá k zemi,

⁶³ TERADA, Tóru. *Nihon šidžin sen 24: Gidó Šúšin, Zekkai Čúšin*. Tokio: Čikuma šobó, 1977. s. 137.

⁶⁴ Dnes v prefektuře Hjógo v části města Himedži. Původně založen pravděpodobně v roce 1002. Hlavní budova postavená Jošinorim dodnes stojí.

⁶⁵ ULMAN, Vít. *Odráz změn japonsko-čínských kulturních vztahů ve sbírkách Šókenkó a Bingašú* [manuskript]. Praha, 2012. s. 30-32.

⁶⁶ Dnes ve městě Kóšú v prefektuře Jamanaši.

⁶⁷ Třetí ašikagský šógun. Je známý jako hlavní mecenáš tzv. kultury *Kitajama*, přijetím titulu *Nipponkokuó* a ukončením sporu mezi severním a jižním dvorem.

⁶⁸ Dnes severní část prefektury Ósaka a jihovýchod prefektury Hjógo.

⁶⁹ Dodnes se nachází v Kjótu.

⁷⁰ Úřad *sóroku* byl ustaven šógunem Jošimicuem jako prostředek pro kontrolu všech oficiálních zenových klášterů v zemi. Jedná se o jeden z kroků, které Jošimicu podnikl pro konsolidaci své moci. Zekkai se stal historicky druhým mnichem *sóroku* po svém kolegovi Šun'oku Mjóhovi.

⁷¹ COLLICUTT, Martin. *Five Mountains: The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan*. Cambridge (Mas.): Harvard University Press, 1981. s. 124.

⁷² Buddhistická báseň.

火星乱飛 Mars zmateně poletuje.

倒打筋斗 Padá a padá,

抹過鐵圍⁷³ proniká železnou ohradou.

Posmrtně mu byl udělen titul *Bučči kóšó kokuši* 仏智広照国師 - vysoký buddhistický titul zhruba přeložitelný jako „Zemský mistr osvětlující vědění buddhů“. ⁷⁴

⁷³ Zenoví mniši dodržovali tradici, že těsně před smrtí skládali báseň na buddhistické téma.

⁷⁴ TERADA, Tóru. *Nihon šidžin sen 24: Gidó Šúšin, Zekkai Čúšin*. Tokio: Čikuma šobó, 1977. s. 129-140.

2. Analýza básní

V této kapitole se zaměříme na analýzu konkrétních děl Gidóa Šúšina a Zekkaie Čúšina, jež byla vybrána na základě dvou základních hledisek. Prvním byla velká žánrová bohatost. Tyto básně byly zvoleny, aby představovaly reprezentativní vzorek jejich autorů. Druhým byla jejich vhodnost pro porovnání s tvorbou druhého básníka. Pokud je v tvorbě obou zde zkoumaných básníků zastoupen nějaký žánr či forma, od každého z nich byl vybrán alespoň jeden příklad a oba byly analyzovány a porovnány na mnoha různých úrovních, ať už je to rovina významu, jazyka, původu užitých výrazů, stavba fikčního světa atd. Vybrané básně byly zařazeny do podkapitol na základě tematických podobností. Tyto podkapitoly nekopírují z důvodu přehlednosti přesně klasické žánry čínsky psaných básní, ale jsou jimi inspirované. V některých případech bylo nutné sdružit několik kategorií do jedné podkapitoly (básně jako součást sociálního kontaktu), v jiných byly básně zařazeny do jedné podkapitoly, protože jsou pro nás zajímavé z jiného hlediska, než je jejich primární žánrové zaměření. Cílem této kapitoly je komplexně analyzovat tvorbu obou autorů a porovnat výsledky této analýzy s tradičním diskurzem o jejich poezii, jež můžeme nalézt v předchozích publikacích, jež se jejich básněmi zabývaly.

2. 1. Analýza vybraných Gidóových básní

Jak už název této podkapitoly napovídá, zde se soustředíme na konkrétní básnická díla Gidóa Šúšina. Zhodnotíme, jakým způsobem se ve svých básních vyrovnával se světskou mocí, s níž byl nevyhnutelně provázán, jaký byl jeho přístup k samotné poezii, konkrétně jakým způsobem se v jeho poezii projevila jeho inspirace tvorbou tangského básníka Du Fua a jaké typy poezie psal nejčastěji. V průběhu celé této kapitoly se také budeme věnovat struktuře Gidóových básní a tomu, pomocí jakých prostředků dosahuje svého básnického stylu.

2. 1. 1. Interakce se světskou mocí

Gidóova tvorba, stejně jako jeho život je poznamenána a částečně určena interakcí se světskou mocí. Jak už bylo zmíněno v jeho stručné biografii, přestože se jednalo o buddhistického mnicha, byl nucen velice úzce spolupracovat s vládnoucím ašikagským rodem nejenom jakožto duchovní autorita, ale také jako poradce a učitel. V následujících básních se zaměříme jednak na toto téma a podíváme se, jakým způsobem staví své básně z hlediska distribuce jednotlivých prvků, rovin a metafor.

2. 1. 1. 1. Předkládám dle příkazu veliteli palácové stráže zleva

[1]

奉左武衛命三詠詩同故令叔大休寺殿

Předkládám veliteli palácové stráže zleva Ašikagovi Motoudžimu na jeho příkaz tři básně pro jeho zemřelého strýce (mladšího bratra jeho otce) Ašikagu Tadaošiho, jehož posmrtným buddhistickým jménem je Daikjúdžiden (Pán kláštera velkého odpočinku).

其二對花懷昔

Báseň druhá: Květině, vzpomínám na dávné časy

紛紛世事亂如麻

Náš svět je neuspořádaný jako listy konopí,

舊恨新愁只自嗟

nad starým žalem a novým soužením jenom já sám naříkám.

春夢醒來人不見

Procitám z jarního snu a nevidím nikoho přicházet,

暮檐雨瀉紫荊花⁷⁵

v soumraku za krovy déšť skrápí květy zmarliky.⁷⁶

Při pohledu na tuto báseň je zvláště patrná skutečnost, že u klasické poezie v čínštině jsme mnohdy absolutně odkázáni na kontext. Bez úvodu k básni bychom neměli téměř tušení, o co se jedná. Báseň samotná neobsahuje žádná osobní jména. Na nepřipraveného čtenáře by toto dílo mohlo působit jako lyrická osobní zpověď se silnými přírodními motivy, kdybychom však neměli již v prvním verši, v němž je obvykle nastoleno téma, jasně řečeno, že se zde jedná o věc pravděpodobně politickou. *Shishi* 世事, japonsky *sedži*, všeobecně označuje světské záležitosti, ale již od starověku má nádech významu politického, můžeme ho někdy překládat i jako vláda, vládnutí. Za pomoci tohoto výrazu bychom mohli (i bez předmluvy a nadpisu) zařadit tuto báseň jako osobní povzdechnutí nad neutěšenou politickou situací v zemi, v rámci něhož v druhém verši básník (tedy figura básníka v básni, zde zároveň vypravěč) lamentuje nad stavem věcí, probouzí se ze snu a zjišťuje, že je sám. Při pohledu ven vidí padat prudký déšť skrápějící květy zmarliky.⁷⁷ Díky nadpisu pak víme, že minimálně

⁷⁵ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdzó, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

⁷⁶ Tento překlad je pracovní a je jakýmsi kompromisem mezi věrností originálu a srozumitelností v českém jazyce.

⁷⁷ Zmarlika čínská (*Cercis chinensis*) je keř hojně pěstovaný ve východní Asii. Bývá vyhledáván pro svoje četné růžovofialové květy. Kvete brzy na jaře.

první verš můžeme zařadit časově do vzdálenější minulosti, neboť tento nadpis zní: „Druhá báseň – Květině, vzpomínám na dávné časy“. To samo o sobě vysvětluje přítomnost zmarliky v samém závěru básně a částečně i použití konopí jakožto příměru v prvním verši.⁷⁸ Zároveň nám to pomáhá zařadit báseň žánrově. *Huaigu* 懷古⁷⁹ je totiž jeden z mnoha žánrů čínské poezie typu *shi*, žánr, v němž básník melancholicky vzpomíná na věci dob minulých. Bez přítomnosti tohoto nadpisu bychom nedokázali určit, odehrává-li se báseň v minulosti nebo přítomnosti, neboť její text samotný neobsahuje žádný marker minulého času! Jistou gramatickou rozvolněnost a ochuzenost si ostatně vyžadují přísná formální pravidla čínské básně.

Do konkrétního dobového kontextu zasadí tuto báseň až předmluva. Může se zdát poněkud neobvyklé na začátku analýzy básně postupovat takto „odzadu“, ale tento postup jsem zvolil pro ilustraci toho, jak silně je interpretace zvláště kratších čínských básní závislá na kontextu. V předmluvě, pokud bychom ji přeložili doslovně, se dozvídáme: „Předkládám na příkaz velitele palácové stráže zleva tři básně pro jeho strýce, Pana kláštera velkého odpočinku.“ Pokud tento poněkud kryptický nápis rozklíčujeme na základě reálií doby, dozvíme se toto: „Předkládám na příkaz Ašikagy Motoudžiho pro (podle) jeho zemřelého strýce Ašikagy Tadajošiho, jehož posmrtným buddhistickým jménem je Daikjúdžiden (v doslovném překladu Pán kláštera velkého odpočinku)“

Ašikaga Motoudži (1340–1367) byl kamakurským místodržícím šóguna, jehož otcem byl samotný zakladatel Ašikagského šógunátu, Ašikaga Takaudži (1305-1358). Takaudžiho mladším bratrem byl právě zesnulý Tadajoši (1306-1352). Dlužno poznamenat, že Tadajoši nezemřel přirozenou smrtí, nýbrž byl otráven poté, co se jeho původně dobré vztahy s Takaudžim kvůli politickým neshodám značně zhoršily.⁸⁰ Teprve po objasnění tohoto historického pozadí můžeme pochopit tuto báseň.

V prvním verši vypravěč hovoří o tom, že v zemi zavládl chaos, a myslí tím pohnutou dobu pádu Kamakurského šógunátu, krátké restaurace císařské moci doby Kenmu a nastolení

⁷⁸Přítomnost přirovnání 亂如麻 je zajímavá z hlediska jeho původu. Většina tropů vyskytujících se v poezii japonských zenových mnichů je vysledovatelná do starší čínské poezie, případně do kanonických spisů, historií či starých filozofických traktátů. V tomto případě se ale zdá, že tento výraz pochází z čínského rčení 心亂如麻 *xin luan ru ma* – srdce neuspořádané jako konopí. Toto rčení se ale poprvé objevuje v romantické divadelní hře Příběh ze západního křídla z období dynastie Yuan. Takový zdroj je pro japonského mnicha dosti nečekaný, my však nevíme, jestli tato hra byla skutečně prvotním zdrojem tohoto rčení nebo jej pouze zpopularizovala. Bohužel je tedy asi nemožné zjistit, jakým způsobem se tento slovní obrat ke Gidóvi dostal. Pokud skutečně pochází ze zmíněné hry, zvládl se rozšířit a do Japonska dostat v průběhu maximálně 100 let.

⁷⁹Zde je sice psáno *huaixi* 懷昔, ale *gu* 古 a *xi* 昔 jsou zde v podstatě synonyma.

⁸⁰YAMAMURA, Kozo (Ed.). *The Cambridge History of Japan*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. s. 183-188.

šógunátu Ašikagského, tedy období zhruba mezi lety 1330-1350. V druhém verši vypravěč sám naříká nad tragickými událostmi, jež se přihodily dávno i nyní. V třetím verši, kde tradičně dochází k posunu tématu, básník procítá ze snu a zjišťuje, že je sám. V posledním verši vyhlíží ven z domu, je již večer a venku prudce prší na květy zmarliky. Figura kvetoucí zmarliky čínské je zde naprosto klíčová, protože již minimálně od začátku 10. století je v Číně používána jako metafora toho, že starší i mladší bratr mohou oba stejně růst a prospívat jako květy na jedné větvi zmarliky. Domnívám se, že to nebude příliš odvážné tvrzení, když prohlásím, že déšť zde symbolizuje smutek a slzy. Tento tropus se objevuje ve východoasijské literatuře stejně jako v západní, v klasické japonské se k tomu zhusta přidává rosa a jí zmáčené rukávy. Poslední verš se tedy dá interpretovat jako vyjádření smutku nad tím, že neshody mezi bratry skončily takto tragicky.

Pokud se podíváme, jakým způsobem dochází v básni k přesunům v rámci jednotlivých rovin, objevíme několik obecných tendencí: Ohnisko pozornosti se pohybuje od minulosti k současnosti a z roviny snové do „reality“, tedy do roviny, která je jako realita uvnitř básně prezentována. Při četbě se nacházíme nejdříve v rovině nepřesně určené minulosti, kterou může čtenář pouze na základě kontextu zařadit možná jako dobu Ašikagy Tadajošiho. Paralelismus ve frázi „starý žal a nové soužení“ slouží stejně jako stavové slovo *fenfen* 紛紛 (zmateně) v úvodu básně jako naznačení poetičnosti textu, tato struktura zde funguje jako figura poté, co první verš nastavil charakteristiku fikčního světa a vzápětí ustoupil do pozadí. Teprve poté se vynořuje explicitně osoba vypravěče naříkajícího nad stavem světa, což slouží jako réma k výše zmíněné tematizované části „starý žal a nové soužení“.

V třetím verši dochází ke skoku na vyšší úroveň ze „snové“ roviny, tento skok je naprosto náhlý a v předchozích verších ničím nenaznačený. Tím je dosaženo jistého ozvláštnění, díky čemuž je pozornost čtenáře pro zbylé dva verše obnovena. Vypravěč se pak nachází zřejmě v „současnosti“, jež je blíže určena sezónně jako jaro, a čtenář se dozvídá v podstatě lapidární informaci, že vypravěč je osamocen. Dochází zde k jisté syntaktické nejasnosti, kdy nevíme, jestli se vypravěč probral ze snu a nikdo tam nebyl, nebo se vzbudil a neviděl nikoho, kdo by měl přijít. Rytmické pravidlo sedmislabičné poezie, podle něhož následuje po čtvrté slabice cézura, naznačuje, že první interpretace by měla být správná.

Na začátku čtvrtého verše opět následuje další tematicko-rématická konstrukce, díky níž se velice úsporným způsobem dozvídáme, že je večer, vypravěč se nachází uvnitř budovy a dívá se ven, kde prudce prší. Pozornost vypravěče, a tedy i čtenáře se zde přesouvá k přírodním fenoménům, ale čtenář se stále dívá pohledem vypravěče. Poslední tři slabiky

básně (v originálu), tedy „květy zmarliky“, ukončují báseň velice statickým obrazem. Předcházející pasáž „déšť skrání“ sice můžeme číst společně s koncem básně jako jednu sekvenci „déšť skrání květy zmarliky“, ale mezi těmito dvěma částmi se opět nachází césura, čímž je jim dodáno jisté samostatnosti, a tím je posílena představa statického obrazu květů zmarliky. Takovýto způsob zakončení není v čínskojazyčné poezii ničím výjimečným, objevuje se relativně často i v japonské poezii, kde se zakončení bez slovesa říká *taigendome* 体言止め. To bylo typické zvláště pro dobu císařské antologie *Šinkokinšú* (konec 12. stol.). Jako příklad mohu uvést jednu z nejslavnějších básní mnicha Saigjóa (1119-1190):

心なき	I člověku bez žádostí
身にもあはれは	je smutek znám,
知られけり	
鳴立つ沢の	v močálu stojící vodouš,
秋の夕暮れ ⁸¹	podzimní západ slunce ⁸²

V Gidóově básni pak toto zakončení působí evidentně jako další ze znaků poetičnosti díla. Zároveň je tímto báseň ukončena hned ve dvou rovinách. Na první, základní, je ukončena prostě přírodním obrazem rozkvetlého keře za deštivého jarního večera. V druhé rovině je pak ukončena vzhledem k předmluvě k básni, kompetentní čtenář si totiž vzápětí spojí rozkvetlou zmarliku s jejím alegorickým významem zmíněným výše. Organické zapracování takového odkazu do básně bylo v Číně i v Japonsku vysoce hodnoceno a běžně sloužilo jako důkaz vysoké erudice autora. Samozřejmě ne vždy básník dokázal básnický odkaz zapracovat tak umně, kvůli čemuž vznikalo dosti velké množství poněkud školské poezie.

Pokud se přesuneme z říše jednotlivostí a pohlédneme na tuto báseň jako na celek, všimneme si několika charakteristik dosti typických pro díla klášterů Gozan, jež se zaobírají domácí japonskou tematikou. První je zachování všech stylistických charakteristik běžné čínské básně *shi*. Báseň, pokud je zdařilá, se neodchyluje od předpokládaných tónových vzorců, rýmů, syntaktického a gramatického paralelizmu ani od běžného lexika. Japonská

⁸¹ *Šinkokinšú*. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i010.html

⁸² Doslova „podzimní soumrak v bažině, v níž stojí vodouš“. Jelikož je japonština jazyk s levým větvením, posledním slovem básně je substantivum soumrak, na němž je celá gramatická konstrukce navázaná. V českém překladu se tento efekt ztrácí.

slova jsou podávána v takové formě, aby nebyla odlišitelná bez znalosti kontextu od slov čínských. Námi zkoumaná báseň v tomto jde ještě dále, protože, jak už bylo výše zmíněno, její tělo neobsahuje nic, co by určovalo její časové a místní zasazení. To platí i pro jakákoli japonská místní a vlastní jména. Pouze v předmluvě se objevují odkazy na Japonsko, ale v naprosto sinizované podobě. Ašikaga Tadajoši je zde označen svým posmrtným buddhistickým jménem, které by ale krásně mohlo býti jménem významného Číňana a jeho synovec Ašikaga Motoudži je zde zmíněn pomocí čínské formy svého dvorského titulu, jako by byl čínským hodnostářem z doby dynastie Tang! Dochází zde tedy k úplné konverzi ze středověké japonštiny do literární čínštiny. A to znamená v rámci poezie překročení hranice mezi totálně odlišnými světy.

2. 1. 1. 2. Tři básně o vrabcích v bambusu

[2]

竹雀三首	Tři básně o vrabcích v bambusu
不啄太倉粟	Nezobá proso z úřednickovy sýpky,
不穿主人屋	nedělá díry v pánově střeše.
山林有生涯	V horských hájích je život, ⁸³
暮宿一枝竹	večer spí na jedné větvičce bambusu.
莫羨雲霄遠	Nezávid' dalekým nebesům plným mraků,
休嫌枳棘卑	přestaň nenávidět trny divokých pomerančovníků. ⁸⁴
結巢雖至窄	At' už je tvé pletené hnízdo jakkoli těsné,
猶勝鵲無枝	je to pořád lepší než straka, jež nemá ani větve.

⁸³ *Šanlin* (jp. *sanrin*) samozřejmě doslova znamená horský háj, ale skrývá další skrytý význam. Slovo hora může označovat buddhistický klášter (viz *Gozan*) a to stejné platí o hájích- *zenrin* 禪林 je poetický název pro zenový klášter. I slavný čínský klášter Shaolin nese jméno, jež v překladu znamená Malý háj.

⁸⁴ Divoký pomerančovník zmíněný v této básni je ve skutečnosti citronečník trojlistý, blízký příbuzný citrusů, jenž je často využíván jako součást živých plotů. Jak je řečeno v básni, vyznačuje se nezanedbatelně velkým množstvím trnů.

風枝棲不穩	Větve ve větru nejsou klidným místem k životu,
露葉夢應寒	listy plné rosy činí sen ještě studenějším.
莫近高堂宿	Nehnízdi v blízkosti vysokých síní,
公孫挾彈丸 ⁸⁵	vnuci vévodů střílí kuličky z praku.

Tato trojice básní patří do Gidóovy oblíbené kategorie *yongwu* 詠物, básně o věcech. I když se tato kategorie nazývá básně o *věcech*, spadají pod ni i živé bytosti. Vzhledem k tomu, že se jedná o pětislabičná čtyřverší, volí zde Gidó spíše jednoduchou slovní zásobu a přímočarou skladbu vět, jelikož omezený rozsah básní mu více nedovoluje. Gidó se zde soustředí na popis skromného vrabčího života a vybízí vrabce, aby skromnými zůstali. (O tom více později.)

Čtvrtý verš druhé básně obsahuje aluzi na dílo slavného vojevůdce z čínského období Tří říší Cao Cao (155-220), zvané *Krátký popěvek* (*Duan gexing* 短歌行). V něm se praví: 明星稀、鳥鵲南飛、繞樹三匝、無枝可依.⁸⁶ *Měsíc je jasný; hvězdy jsou vzácné. Straka letí na jih. Třikrát zakrouží kolem stromu, není však žádné větve, na které by mohla spočinout.* I další zenoví mniši, jako např. Gidóův kolega Zekkai Čúšin využili tohoto nápaditého motivu ve svých básních, podrobněji viz Zekkaiova báseň *Straka* [57].

Kromě popisného charakteru těchto básní, jde také v podstatě o básně politické, protože asi nelze věřit tomu, že by zde skutečně šlo o obyčejného vrabce. Důvod pro volbu tohoto nepříliš nápadného pěvce jako tématu je zřejmý. Vrabec je velice běžný pták, lze říci, že je prostě obyčejný. Vyvolává tedy jistý dojem skromnosti. Vrabci jsou ochotni žít kdekoli, najdete je jak ve městě, tak na venkově. Svoje nepříliš upravená hnízda také vytváří na všemožných místech jak v blízkosti lidských obydlí, tak v různých křovinách. Tato krátká exkurze na pole ornitologie není samoúčelná: Právě díky zmíněným vlastnostem se vrabec stal hlavním protagonistou těchto básní. Je otázkou, ke komu vlastně Gidó mluví. Snaží se dát dobrou radu svým mladším kolegům nebo snad hovoří sám k sobě, aby se nesnažil příliš

⁸⁵ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

⁸⁶ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-21]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=1476>

pronikat do přízně mocných? (Což je samo o sobě ironické, protože mocipáni byli přesně tou skupinou lidí, se kterými se zřejmě potkával nejčastěji – viz jeho krátká biografie.)

Terada jej za tyto básně kritizuje, protože v nich cítí směs zenu a konfucianství. Domnívá se, že zde Gidó vyjadřuje podřízenost a podlézavost vůči svým feudálním pánům.⁸⁷ Samozřejmě asi nelze Teradovi upřít právo na tuto interpretaci. I když tato interpretace působí poněkud politicky či ideologicky motivovaně. Lze samozřejmě nalézt i jiná vysvětlení, jiné úhly pohledu. Třeba takové, že Gidó vyjadřoval svůj názor, že zenový mnich by se měl držet dále od politiky a spokojit se s „jednou větvičkou bambusu, kde táhne“. Tedy že by měl následovat tradici asketizmu a nežádosti, z jejíhož porušení jej Terada vlastně nařkl. Zdá se, že v jádru těchto dvou rozdílných interpretací se nachází mnohem zásadnější teoretický nesoulad. Jde o problém, jak bychom měli hodnotit osobu a tvorbu určitého mnicha-básníka na základě ideologie, kterou představuje nebo kterou představujeme my.

Nejdříve se tedy zamysleme nad naší vlastní ideologií. Je v pořádku kritizovat autora z pohledu naší ideologie, tím spíše v případě autora předmoderního? Tento problém je již zmíněn v kapitole Teoretický úvod, tudíž se jím zde budeme zabývat pouze krátce v aspektech, které se týkají výše uvedených básní. Domnívám se, že takovýto přístup můžeme použít, pouze pokud si jsme sami vědomi, že takto k danému dílu přistupujeme a pokud tuto skutečnost také explicitně zmíníme. Právě toto byl největší problém Teradovy interpretace/kritiky. Terada Gidóa kritizoval z pohledu antifeudalizmu (Ačkoli si Gidó a jeho současníci většinou ani možná nebyli schopni představit jiný systém, než byla nějaká forma feudalismu či monarchie.) a také z pohledu moderního přístupu k zenu. Když Terada kritizuje Gidóa za příměs konfucianismu do zenu, říká tím, že Gidóův zen nebyl dostatečně zenový. To je velice zajímavé, protože právě Gidó je mnichem, který ve vlastních dílech kritizuje své kolegy, že se podle něj zenu nevěnují dostatečně. Tedy evidentně šlo o člověka, který bral zenový buddhismus velice vážně. Jistě, Gidó nesplňuje naši představu o zenovém mistrovi, o excentrickém poustevníkovi, jenž žije v mlžných horách a jediné společníky mu dělají oblaka a skály vůkol. To Gidó skutečně nebyl, stejně jako velká část (a zřejmě většina) zenových mnichů žil ve městě a byl společensky aktivní. Gidó byl vysoký církevní hodnostář, který se celý svůj život stýkal se špičkami tehdejší společnosti. Byl básníkem a všeobecně vysoce vzdělaným mužem, jenž v neposlední řadě bohužel trpěl často různými chorobami. Nebyl to excentrický asketa, žijící v chýši, ale to pro analýzu jeho poezie není podstatné a není to příliš

⁸⁷ TERADA, Tóru. *Nihon šidžin sen 24: Gidó Šúšin, Zekkai Čúšin*. Tokio: Čikuma šobó, 1977. s. 33-37.

důležité ani pro hodnocení jeho díla, což není ani předmětem této práce. Jeho způsob života je zajímavý z biografického hlediska pro dodání kontextu k jeho básním, není to ale hodnotící kritérium. Ostatně tato charakteristika, jež se projevuje v tomto díle, možná nevyhovuje ideálu poustevníka (či přesněji člověka v ústraní) některých badatelů v dnešní době, ale platí to stejné pro ideály jeho současníků? Joseph D. Parker napsal zajímavý článek, kde se zabývá právě pohledem současníků Gidóa na tento problém. Čerpá z textu, který napsal Taihaku Šingen 太白真玄, jeden z Gidóových žáků. Hovoří v něm o jiném mnichovi z té doby, jenž se jmenoval Muró. Muró si zřídil poustevnu u kláštera Kijomizudera, což byla již v té době dosti rušná část Kjóta. To se nepozdávalo jednomu z jeho návštěvníků. Muró tuto kritiku vyvracel tím, že prohlásil, že důležité nejsou vnější projevy života v odloučení, ale stav mysli a citoval několik příkladů z čínské historie, kdy různí ušlechtilí jedinci byli schopni žít v ústraní, třebaže se fyzicky nacházeli u dvora. Právě tím, že si přestal všímat toho, jak jeho život v ústraní vypadá zvenčí, dosáhl vyšší úrovně. Taihaku si tento model vypůjčuje a používá příkladu Wang Weie a Tao Yuanminga. Parker jeho přístup shrnuje takto:

*„Taihaku navrhuje model, v němž se člověk v ústraní nakonec vrací z posvátného prostoru přírodního světa do sekulárního společenského prostoru. Tento model je odvozený z dvou ctihodných tradic: teorie neduality mahajánového buddhismu a čínského tématu poustevníka u dvora. Zájem v zenových [kruzích klášterů] Gozan ve čtrnáctém a patnáctém století o tento konkrétní model života v ústraní evidentně vyrostl z života, jenž vedli ve velkoměstských kláštorech Gozan, života, jenž nevyhnutelně zahrnoval nezanedbatelnou účast na sekulární společnosti. Přestože se tento koncept života v ústraní jasně liší od představy života v ústraní, na nějž můžeme být zvyklí, musíme si dávat pozor, aby nás tento rozdíl nezavedl příliš rychle či snadno k tomu, abychom dávali přednost jednomu konceptu života v ústraní před druhým.“*⁸⁸

Z předchozího plyne, že Taihaku a jeho kolegové operovali s úplně jiným konceptem života v ústraní, což jenom posiluje otázku, zda bychom měli hodnotit jejich chování na

⁸⁸ „..., Taihaku suggests a model where the recluse ultimately returns from the sacred realm of the natural world to the secular realm of society, a model derived from the two honorable traditions of the Mahayana Buddhist theory of nondualism and the Chinese theme of the hermit at court. Fourteenth- and fifteenth-century gozan Zen interest in this particular model of reclusion clearly grew out of the lives they were leading in the metropolitan gozan monasteries, lives that inevitably entailed considerable involvement in secular society. Although this conception of the recluse clearly differs from the notion of reclusion we may be accustomed to using, we must be careful that this difference does not lead us too quickly or too easily to privilege one conception of reclusion over another.“

PARKER, Joseph D. The Hermit at Court: Reclusion in Early Fifteenth-Century Japanese Zen Buddhism in *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 21, No. 1 (Winter, 1995), pp. 103-120. s. 119.

základě naší představy o životě v ústraní, tak jak to dělá Terada. Je totiž evidentní, že se tito mniši domnívali, že svoji definici života v ústraní splňovali, ostatně i Gidó sám píše v předmluvě k básni: „...有市可隱。有江可漁...“ Tedy „...*tam kde je tržiště, je možné být v ústraní. Tam, kde je řeka, je možné rybařit...*“⁸⁹

Což lze interpretovat dokonce tak, že Gidó říká, že právě proto, že někde je trh, je možné žít v ústraní. Ať už jeho motivace pro napsání těchto tří básní o vrabcích byla jakákoli, je jasné, že byla zřejmě poněkud komplikovanější, než ji Terada líčí.

2. 1. 2. Gidóův vztah k literárním aktivitám

Jelikož byl Gidó velice plodným básníkem, mohli bychom se domnívat, že poezii zasvětil svůj život a považoval její skládání za nejušlechtilejší zálibu. Jeho přístup k literatuře ale tak jednoduchý nebyl, jak budu demonstrovat pomocí analýzy následující básně:

[3]

病中次韻答大嶽文字之問 V nemoci odpovídám Daigakuovi na otázky ohledně literatury

臨渴區區覓井泉	Pokud člověk žízní, pak hledá studnu,
只圖念佛著心專	pokud se touží modlit k Buddhovi, je nejvýše soustředěn.
勸君會取西來意	Prosím vás, pane, abyste se soustředil na smysl patriarchova
	příchodu ze západu,
莫問他家文字禪 ⁹⁰	a neptejte se jiných na literární zen!

Toto je zřejmě jedna z básní, které vedly některé badatele k tomu, že prohlásili Gidóa za mnicha, jenž byl kritičtější k literární činnosti náboženských činitelů než většina jeho současníků a kolegů. Gidó zde, zřejmě upoután na lůžko, dosti tvrdě odpovídá na dotazy ohledně literárního zenu nebo spíše *Literárního zenu*, jelikož se zde jedná zřejmě o konkrétní knihu.⁹¹ Gidó zde pravděpodobně používá slovní hříčku, tazatel se jej ptal na literaturu, v nadpise není o zenu ani slovo, ale Gidó v posledním verši odkazuje nenápadně na dříve

⁸⁹ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Toto je název sbírky literární produkce čínského mnicha Huihonga 慧洪 (1071~1128). Celým jménem *Shimen wenzi chan. Literární zen od kamenné brány*.

zmíněný *Literární zen*. Tím vlastně dokazuje vlastní literární erudici, zatímco ve stejné chvíli tazatele posílá do patřičných míst. Jako mnoho jeho kolegů v jiných básních vzpomíná na slavný kóan (či spíše kóany) o příchodu Bódhidharmy ze západu ze sbírky *Wumenguan* 無門関 a tazateli doporučuje, aby se přestal zajímat o nějaké texty a raději se ponořil do meditace nad tímto kóanem. Právě poněkud podivný výraz „význam příchodu ze západu“ vychází z onoho kóanu z výše zmíněné sbírky.⁹² V něm se žák ptá mistra Zhaozhoua⁹³, proč přišel Bodhidharma ze západu. Ten odpovídá „zerav před chrámem“. Dochází zde k jistému rozporu v překladech způsobenému odlišným významem znaku 柏 v Číně a v Japonsku. V Číně tento znak označuje zerav východní, v Japonsku však jde o velice odlišnou dřevinu – japonský dub *kašwa*. Tak či onak ale obě tyto dřeviny mohou růst před chrámem a na základním významu tohoto kóanu to tedy nic nemění. Pokud bychom měli určit nejčtenější a nejtypičtější aluze na zenový kánon, jichž zenoví mniši ve své poezii využívali, tato by byla na žebříčku velice blízko prvnímu místu. Zmínky o tomto kóanu najdeme nejenom u Gidóa, ale také u jednoho z jeho předchůdců Sessona Júbaie (1290-1348) a u pozdějšího Ikkjúa Sódžuna (1394-1481) dokonce několikrát.

Gidó zde tedy mnichu Daigakuovi nepříliš pokrytě říká, aby se nevěnoval tolik literatuře a raději se zaměřil na zmíněný kóan a meditoval nad ním.

Keene Gidóovy tendence ke kritice literárních aktivit zmiňuje a komentuje s těmito slovy (báseň uvádím v anglickém překladu, aby nedošlo k přílišnému zkreslení Keeneovy interpretace):

„Přes tuto všechnu literární aktivitu, Gidó ze zásady neschvaloval to, že mniši trávili čas skládáním poezie místo meditace. Báseň, kterou „pro zábavu představil“ regentovi Nidžó Jošimotovi, vyjadřovala tento názor:“⁹⁴

The minor art of poetry isn't worth a copper

Best just to sit silently in Zen meditation;

"Wild words and ornate speech" don't cease to violate Buddha's Law

⁹² Kóan je krátký příběh, který má často nelogické rozuzlení. Zenoví mniši nad těmito příběhy meditovali, což jim mělo pomoci dosáhnout probuzení. Zdánlivá nelogičnost příběhu jim totiž měla napomoci překonat pojmové myšlení dualistické povahy.

⁹³ Zhaozhou Congshen (778-897) byl významný zenový mistr z doby dynastie Tang. Byl znám pro svoje zvláštní chování a paradoxní výroky. Zřejmě právě díky tomu se stal hlavní postavou nejslavnějších kóanů. (DUMOULIN, Heinrich. *Zen Buddhism: a history. Vol. 1., India and China: with a new supplement on the Northern school of Chinese Zen*. New York: Macmillan, 1994. s. 167.)

⁹⁴ „Despite all this literary activity, Gido in principle disapproved of priests' spending their time composing poetry instead of in meditation. A poem he "humorously presented" to the regent, Nijo Yoshimoto, expressed this view:“

*Just because he died two thousand years ago!"*⁹⁵

Keene zde používá překlad Pollacka z publikace *Zen Poems of the Five Mountains* (1985), v originálu se praví:

次韻戲呈攝政殿下二首	Přebírám rým a pro zábavu předkládám regentu dvě básně
小伎文章不直錢	Nízké umění literatury nestojí za peníz,
爭如默座只安禪	stěží se to vyrovná tomu, sedět potichu, jenom klidně meditovat.
狂言綺語防違犯	Bláznivá slova a podivuhodná řeč brání přečinům,
佛滅于今歲二千 ⁹⁶	od smrti Buddhy uplynulo dva tisíce let.

Pollackův překlad je minimálně v první polovině básně dosti přesný, ale abychom ji mohli přesněji analyzovat, měli bychom si tuto báseň zasadit do kontextu:

Tato báseň ve skutečnosti vznikla jako jedna ze dvou básní „pro zábavu“ v komunikaci s regentem Jošimotem, její původní nadpis tedy praví „Přebírám rým a pro zábavu předkládám regentu dvě básně“ 次韻戲呈攝政殿下二首. Gidó zde tedy přebírá Jošimotův rým, který zahrnoval slova 錢, 禪 a 千. Největší problém s překladem je ve třetím verši, jenž Pollack překládá jako „*Wild words and ornate speech*“ *don't cease to violate Buddha's Law*,“ potíž je ale v tom, že výraz 防違犯 jenom těžko může znamenat „nepřestávají porušovat“. I kdyby to měl být původní záměr autora vyjádřit tuto myšlenku, to není to, co stojí v této básni. Navíc je tato báseň druhou ze dvou, jež byly vytvořeny se stejným rýmem, podívejme se tedy na první báseň, již napsal.

杜陵不畜看囊錢	Du Fu nechoval dobytek, aby se díval na peníze ve váčku,
裴相曾參黃蘗禪	ministr Pei se již připojil k zenu Huang Boa.
文物風流今尚在	Kultura a švihácký styl tu stále ještě jsou,
一人依舊却當千 ⁹⁷	jeden člověk ale stále stojí za tisíc.

⁹⁵ KEENE, Donald. *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Henry Holt and Company, 1993. s. 1070.

⁹⁶ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

⁹⁷ Ibid.

Huang Bo 黄蘗 (?-855) byl zenový mistr z doby dynastie Tang. Pocházel z dnešní provincie Fujian, kde také působil. O jeho životě je známo velice málo, kromě toho, že byl nezvykle vysoký. Studoval u několika významných zenových mistrů a měl také mnoho následovníků, z nichž nejvýznamnější byl Linji Yixuan (japonsky Rinzai), tedy zakladatel sekty Rinzai, sekty, k níž patřil i Gidó Šúšin.⁹⁸ Není tedy příliš zvláštní, že se Huang Bo objevuje v Gidóově poezii. Ministr Pei, jenž se k němu měl připojit, byl významný úředník a později ministr Pei Xiu 裴休 (791–864), jenž byl také znám jako zapálený buddhista. Zmínka o něm je významná, protože to byl právě on, kdo pro Huang Boa nechal vystavět klášter, jenž pak Huang Bo pojmenoval podle hory, na níž se učil zenu *Huang Bo shan*. Pei Xiu také zapsal Huang Boova kázání a opatřil je předmluvou, tyto texty se nazývají *Chuanxin fayao* a *Wanlinglu*.⁹⁹

Ač je tato epizodka zajímavá sama o sobě, mnohem zajímavější je význam, jenž má v kontextu této básně. Obě tato díla vytvořená pro regenta Jošimota, sice jsou označena slovy pro zábavu, ale Gidóova agenda je zcela jasná. I z jiných zdrojů víme, že se Gidó snažil Jošimota obrátit na zenový buddhismus. Tyto básně jsou tedy vlastně velice umným pokusem Jošimotovi tyto myšlenky podsunout, samozřejmě ve formě čínšojazyčné poezie. Gidó totiž Jošimota učil umění psaní čínských básní. Zde mu ale v podstatě říká: Literární umění a básnický styl, to tu bylo a stále je, ale i takový ministr Pei se kdysi dávno obrátil k zenovému buddhismu. Ono to umění psaní textu nestojí za zlámanou grešlí, ale taková klidná zenová meditace, to je to pravé.

Gidó zde tedy píše přesně to, co by se od mnicha snažícího se milovníka literatury a poezie konvertovat na buddhismus dalo čekat. Motivace pro takovýto obsah básně je tedy jasná. Tímto se nesnažím zpochybnit, že Gidó byl kritický k literárním aktivitám mnichů, ale v této básni se vyjadřuje uvedeným způsobem, protože chce Jošimota přesvědčit o významu zenu. Jistě si pomyslel, jak by bylo pěkné, kdyby také Jošimoto, stejně jako čínský ministr Pei, nechal pro zenové mnichy vystavět klášter. Jak zmiňuje Pollack, Gidóovy snahy o obrácení významných aristokratů na víru nebyly mnohdy příliš úspěšné a mnohem větší pozornosti se dostalo právě jeho znalosti poezie a neokonfucianismu.¹⁰⁰

To vše ostatně hovoří o jisté utilitárnosti poezie zenových mnichů všeobecně. To

⁹⁸ BLOFELD, John Eaton Calthorpe. *The Zen Teaching of Huang-Po: On the Transmission of Mind*. Grove Press, 1994. s. 14.

⁹⁹ Ibid. s. 27-28.

¹⁰⁰ POLLACK, David. Gidō Shūshin and Nijō Yoshimoto: Wakan and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan. In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 45, No. 1 (Jun., 1985), pp. 129-156. s. 145.

samozřejmě neznamená, že nepsali básně jen tak pro potěchu. Sám Gidó takových děl napsal nezanedbatelné množství, ale přece jenom při obrovském množství, v jakém v jejich případech nalezneme básně někomu věnované při jisté sociální příležitosti, bychom tuto sociální dimenzi neměli podceňovat.

Měl tedy Keene pravdu, když tvrdil, že se zde projevuje Gidóův odmítavý přístup k psaní poezie místo meditace? Měl, ale pouze částečně. Gidó sice takovéto názory vyjadřuje, ale nikoliv však ve výše uvedené básni, jelikož ta není vůbec určena jiným mnichům, nýbrž regentovi Jošimotovi, jenž nebyl žádným mnichem a důvody pro vyzdvihování významu zenu v těchto básních byly poněkud jiné.

Jak poznamenává Ren Ping, Gidó prohlašoval, že „Ušlechtilý muž studuje Cestu a svoji zbylou energii věnuje literatuře. Ale Cesta je základ učení a literatura je postradatelná.“ Jinde prohlásil, že „Psaní literatury je malé umění, v porovnání s Cestou nezasluhuje úcty.“¹⁰¹

Toto tedy znamená, že Gidó literární aktivity nikterak neodmítal, jenom je považoval za nedůležité v porovnání s hodnotou buddhistické nauky. Ve své podstatě tak představuje mezistupeň mezi silně kritickým přístupem svých předchůdců k literárnímu umění, který zastával např. Gidóův a Zekkaiův mistr Musó Soseki a bezmeznou adorací literatury pozdějšími generacemi zenových básníků. Zdá se, že Gidó byl mužem kompromisu, ať už se nám to z básně „V nemoci odpovídám Daigakuovi na otázky ohledně literatury“ tak jevit nemusí.

2. 1. 3. Du Fu a jeho vliv na Gidóa

Jedním z nejdůležitějších měřítek, kterými můžeme zasadit tvorbu zkoumaného autora do širšího kontextu, je popsat jeho vztah k dílům, jež jeho tvorbě předcházely. V této podkapitole si tedy ukážeme, jaký vliv měl Du Fu na dílo Gidóa Šúšina. Protože je mnohdy obtížné vliv předchozích autorů na pozdější tvorbu kvantifikovat, soustředíme se na díla, kde je inspirace Du Fuem naprosto zjevná. Ze sbírky *Kúgešú* jsem tedy vybral tři básně, u nichž je tento vliv zcela nepopíratelný.

¹⁰¹ REN, PING. Duoyuan wenhua shenfende chanzhe: Riben zhongshi wushan seng Juehai Zhongjin yanjiu [online]. Zhejiang daxue chubanshe, 2015. Dostupné z: amazon.cn

2. 1. 3. 1. Du Fu

[4]

杜甫	Du Fu
騎驢三十載	Třicetkrát jel na oslu,
踏遍帝京春	křížem krážem se projížděl za jara v hlavním městě.
一夜沙鷗夢	Jedné noci sní o raccích na pobřeží,
九州胡馬塵 ¹⁰²	devět provincií je naplněno prachem od kopyt barbarských koní.

Jak už je možné předpokládat z názvu, je tato báseň naplněna odkazy na básnické dílo slavného čínského básníka Du Fua 杜甫 (712-770). Du Fu žil v problematické době, v čase Anlushanova povstání, největší katastrofy, jež postihla mocnou čínskou dynastií Tang. Sám byl donucen opustit svůj domov v císařském městě a uchýlit se do bezpečí Sichuanu. Císařské město Chang'an 長安 (dnešní Xi'an) totiž bylo vydrancováno. Na tato témata také navazuje tato Gidóova báseň, jež hovoří o cestování a také o jaru v císařském městě. Tato zmínka není nikterak náhodná, protože Du Fu ve své nejspíše nejslavnější básni *Jarní pohled* 春望 píše: 國破山河在, 城春草木深. „Země je zničena, ale hory a řeky přetrvávají, jaro ve městě, tráva a stromové je hluboké.“¹⁰³

Ačkoli druhý verš působí na první pohled pozitivně, pravděpodobně se jedná o křoví, jež roste mezi zničenými domy ve vydrancovaném městě.

Racek na pobřeží, jehož nalezneme v třetím verši, je tradičně symbolem osamělosti v čínské poezii. Zmínka o něm pochází z další slavné Du Fuovy básně 旅夜書懷 *Na cestě v noci píšu o svém srdci*, zde nalezneme slavné dvojverší 飄飄何所似, 天地一沙鷗 „Zmítán větrem, čemu se podobám? Osamělému rackovi letícímu mezi nebem a zemí.“¹⁰⁴ Z druhého verše se dokonce stalo čtyřslabičné rčení 天地沙鷗, jež vyjadřuje, že je někdo osamělý. Tento symbol osamělého racka byl využíván i japonskými zenovými mnichy. Neobjevuje se tedy pouze u Gidóa, ale nalezneme jej také v básni u Zekkaie Čúšina.

Barbaři *Hu* 胡, o nichž nalezneme zmínku v posledním verši, bylo jedno z čínských jmen pro „severní barbary“, což byly kočovné a polokočovné národy různého původu žijící v

¹⁰² *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁰³ SUZUKI, Torao. *Toši: Dainisacu*. Tokio: Iwanami šoten, 2005. s. 74.

¹⁰⁴ OWEN, Stephen. *The Poetry of Du Fu*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016. s. 332.

severních stepích. Vzbouřený generál Anlushan byl turkické národnosti a pro Du Fua koně barbarů označovali jeho plenící armády.

Du Fu sám napsal v jedné ze svých básní jménem „Dvanáct dvojverší o založení hlavního města“ 建都十二韻 toto: 蒼生未蘇息, 胡馬半乾坤¹⁰⁵ „Prostí lidé ještě nespočinuli v míru, koně barbarů vyplňují polovinu veškerenstva.“

Samotná existence této básně v Gidóově sbírce *Kúgešú* je pro badatele v oboru literární vědy zajímavá. Je totiž známo, že Japonci dlouhou dobu Du Fua ignorovali a dávali přednost poezii Bai Juyiho 白居易. Důvody pro to bylo hned několik a část z nich je dosti prozaická. (Du Fuova poezie byla i v Číně samotné špatně dostupná, podstatnější sbírka jeho básní byla sebrána až v 11. století...) Právě ve 14. století, kdy žil Gidó, se i v Japonsku začíná dostávat Du Fuovi pozornosti. Na tom mají opět nemalý podíl zenoví mniši, jmenovitě Kokan Širen 虎関師鍊 (1278-1346), významný básník první generace zenových básníků a také autor dějin buddhismu *Genkó šakušo* 元亨釈書.

2. 1. 3. 2. Vítání podzimu na věži

[5]

迎秋樓	Vítání podzimu na věži
諸老登臨興正闌	Všichni staří na ni vylézají, aby hleděli, jak stoupá přímo před zábradlím,
十分爽氣滿人間	povětří je svěží, naplňuje prostor mezi lidmi.
是誰斫却月中桂	Kdo to pokácel zmarličníky na měsíci?
風露蟾宮夜不關 ¹⁰⁶	Vítr a rosa v žabím paláci ¹⁰⁷ , jenž se v noci nezavírá.

Zatímco v předchozí básni je Du Fu zmíněn explicitně a stává se tak sám tématem celého díla, v této básni je jeho vliv méně patrný. Zde Gidó využil Du Fuovu tvorbu ve formě básnického odkazu, zatímco básní na jiné téma a tím tématem je měsíc na nebi. Toto čtyřverší je umně vystaveno tak, aby evokovalo představu měsíčné noci i bez toho, aby byl měsíc v prvním

¹⁰⁵ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-21]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=31611>

¹⁰⁶ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁰⁷ Ve skutečnosti se jedná o ropuchu, což ovšem v českém jazyce nezní příliš libě.

dvojverší vůbec zmíněn.

Vítání podzimu *yingqiu* 迎秋 byl starý zvyk, kdy prvního podzimního dne vyrazil císař na západní předměstí hlavního města s velkým doprovodem oblečeným do oblečení bílé barvy. Důvodem pro tento styl odění bylo to, že podle čínského korelativního myšlení byl podzim spojován se západem a bílou barvou. Proto byly při tomto svátku vozy, vlajky, oblečení i ozdoby bílé. (Tak se píše v *Knize pozdních Hanů*.)¹⁰⁸

Je tedy dosti pravděpodobné, že při skládání této básně Gidó hleděl z věže západním směrem. (Nebo si takovouto scénu představoval.) O tom, co se pod onou věží nalézalo, se čtenář dozvídá jen pramálo, autor si zde vybírá jenom dvě klíčové informace, že ovzduší je svěží, jak může člověk předpokládat za podzimní noci, a že persona vypravěče hledí na měsíc. Měsíc je klíčovým prvkem této básně, což je známo poučenému čtenáři již po přečtení nadpisu a prvního dvojverší, i když není na začátku explicitně zmíněn, jelikož se období podzimu v Asii pojí se sledováním měsíce. Zvyk pozorovat na podzim měsíc se ve východní Asii uchytil částečně z důvodů klimatických. Vzhledem k tomu, že se většina Číny a Japonska nachází v monzunovém pásu, je větší část léta dosti deštivá a vysoká vlhkost vzduchu komplikuje pozorování nebeských úkazů. Na podzim se ale vlhkost značně sníží a přibude jasných nocí, kdy si krásy milovníci aristokraté a literáti mohli nerušeně užívat pohledu na zářící měsíc.

Měsíc je tedy nevyjádřeným podmětem posledního úseku prvního verše, protože je to právě on, kdo stoupá po nebi přímo před zábradlím věže, na které stojí zmíněné staré osoby. V druhém dvojverší této básně je čtenářovo podezření potvrzeno, jelikož v něm je naopak měsíc zmíněn dokonce dvakrát.

Žabí palác je totiž starým poetickým vyjádřením pro měsíc. Podle čínských legend měla na měsíci žít ropucha. Dlužno podotknout, že podle japonských legend na měsíci žije králik, který tam stlouká japonské rýžové bochánky *moči*. Japonští zenoví mniši ale tuto čínskou měsíční ikonografii převzali a je ji možné nalézt v jejich výtvarných dílech, nejenom v této básni. Gidó použitím tohoto výrazu zamezil tomu, aby se ve dvojverší slovo „měsíc“ opakovalo.

Tato báseň je pro nás důležitá nejenom pro svoji primární tematiku podzimu a měsíce, ale hlavně kvůli básnickým odkazům, které v ní můžeme nalézt. Třetí verš opět vychází ze slavného verše velkého čínského básníka Du Fua z doby Tang, o němž jsme hovořili

¹⁰⁸ HAN, Fuzhi. *Houhanshu jizhuan jinchu*. Taichung: Wunan tushu chuban gufen youxian gongsi, 2003. s. 3457.

zevrubněji v komentáři k předchozí básni.

V básni *Sto pět dní a nocí vůči měsíci* 一百五日夜對月 se praví 斫卻月中桂, 清光應更多. „**Pokácel zmarličníky na měsíci, jeho čistá záře by měla ještě zesílit**“.¹⁰⁹ Tento verš zase odkazuje na legendu, podle níž na měsíci kolem měsíčního paláce rostly zmarličníky.¹¹⁰ Tuto báseň napsal Du Fu v době, když byl nucen přebývat v Chang'anu daleko od své rodiny, „sto pět dní a nocí“ označuje dobu, po kterou neviděl svoji ženu. Postava básníka Du Fua se tedy v této básni dívá na měsíc a myslí při tom na svoji rodinu. Tento odkaz dává tedy celé básni poněkud melancholické vyznění. Zatímco samotné „pokácení zmarličníků“ může být asi vnímáno emociálně neutrálně, v kombinaci se znalostí toho, na co zde Gidó odkazuje, se emoční náboj básně poněkud změní. O to více pak dávají smysl symboly, jež můžeme nalézt v posledním verši tohoto čtyřverší, tedy vítr a rosa. Rosa je tradičně ve východní Asii symbolem jednak pomíjivosti a také častou metaforou slz. Je možné, že zde tento prvek můžeme také interpretovat tímto způsobem.

Svým způsobem je tato báseň dosti konvenční. Přináší totiž typické spojení tématu podzimu a pozorování měsíce. Co ji ovšem činí zajímavou, je její kompozice, která pracuje aktivně s představivostí čtenáře. Z našeho hlediska je velice důležité, že i v takovýchto básních, jež nejsou nikterak s Du Fuem spojené, se často vynořují odkazy na něj nebo alespoň na jeho poezii, protože nám to napovídá, jak si jej Gidó vážil. V následující básni, jež také nutně svým zadáním nemusí s Du Fuem souviset, se Du Fu opět vynoří explicitně, ne pouze v aluzi.

2. 1. 3. 3. Tvořím na rým mistra Daikiho v básni Sleduji květy sakur

[6]

陪大喜師觀櫻花次有作	Tvořím na rým mistra Daikiho [použitý] v básni Sleduji květy sakur
海棠不入杜陵篇	Vznešené jabloně nevstupují do knihy Du Fua,
流落巴雲蜀水邊	padají v proudech z mraků země Ba u vod země Shu.
幸是櫻花無此恨	Naštěstí květy sakur nemají takovéto trápení

¹⁰⁹ OWEN, Stephen. The Poetry of Du Fu. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016. s. 262.

¹¹⁰ Zmarličník japonský (*Cercidiphyllum japonicum*), běžně také známý pod japonským jménem *kacura*, je opadavý strom z čeledi zmarličníkovitých.

Haitang 海棠 je čínský název pro jabloň vznešenou (*Malus spectabilis*). Du Ling je téměř jistě Du Fu, slavný básník, o němž jsme hovořili v předchozí básni. To potvrzuje i druhý verš, kde se hovoří o mracích Ba a o vodách Shu. Ba a Shu jsou starobylá místní jména pro části čínské provincie Sichuan, do níž se byl Du Fu nucen uchýlit po vyplnění hlavního města Chang'anu Anlushanovou armádou.

První dvojverší je plně v čínském duchu, jak tematicky, tak stylisticky, v druhém dvojverší ale přichází zlom a báseň se najednou stává mnohem japonštější. V třetím verši se najednou objevuje květ zmíněný již v úvodu, květ sakury. Nedá se říci, že by se sakury (nebo spíše třešně v širokém slova smyslu) v čínské poezii nikdy neobjevily, ale frekvence, s jakou je tento prvek používán v poezii japonské, je nesrovnatelně vyšší. Sakura začala vládnout japonským veršům již na během období Heian a nikdy svoje přední místo v Japonské poezii neopustila. I dnes je její květ považován za symbol Japonska. Král dharmy je s největší pravděpodobností Buddha, nebo se také může jednat o uctivý výraz pro buddhistického mnicha. Lze tedy z toho vyvozovat, že zmíněné sakury kvetou kdesi u kláštera, či dokonce v klášteře.

Z hlediska naší analýzy je nesmírně významné to, že zde dochází k přirozenému propojení čínského a japonského tématu v rámci jednoho jediného čtyřverší. Důležité je také to, že tyto dvě tematické roviny jsou v rámci této básně zhruba na stejné úrovni, ale čínské tematické je stále věnováno první místo na začátku básně. Téměř ukázková je změna tématu ve třetím verši, kdy se najednou přesouváme z jihozápadní Číny do středověkého Japonska. Zde se propojují dva mentální prostory, jejichž ohniskem jsou dva kvetoucí stromy, jsou sice z mnoha hledisek odlišné, ale jsou konzistentní v nejdůležitějších parametrech, a proto vytvářejí úspěšně smíšený prostor (*blended space*), do něhož je na konci přidán buddhistický prvek. Zároveň je tím posílen kontrast mezi Du Fuem a japonským mnichem v klášteře. Jabloň vznešená ze Sichuanu je naplněna patosem Du Fuova tragického života, kdežto sakura je zde mnohem volnější a bližší k buddhistické vyrovnanosti.

Tři básně uvedené v této podkapitole nám ukazují, jak důležitý byl pro Gidóa Du Fu a jeho básnická legenda. Na rozdíl od ostatních básníků, z jejichž poezie Gidó čerpal, se Du Fu objevuje v jeho básních explicitně. Jedna báseň je mu přímo věnovaná a v poslední básni

¹¹¹ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

nalezneme opět explicitní zmínku tentokrát o jeho literárním díle. U Zekkaie se Du Fu rozhodně takové prominenci netěšil, což se dá vysvětlit rozdílným zaměřením těchto dvou mnichů-básníků. Gidóova poezie se vyznačuje jistou introspektivností a zdá se, že Du Fuova tvorba byla ideální inspirací, kdežto Zekkai se soustřeďuje spíše na *retrospekci*.

2. 1. 4. Básnické výměny mezi Gidóem a Zekkaiem

Díky velkému rozsahu Gidóovy sbírky *Kúgešú* se nám dochovaly i básně, které si Gidó vyměňoval se Zekkaiem Čúšinem, druhým z mnichů-básníků, kterými se zabývá tato práce, což je pro nás cenný doklad jejich vzájemných vztahů zvláště na poli básnickém.

2. 1. 4. 1. Posílám Zekkaiovi Čúšinovi na oslavu pálení vonných tyčinek v klášteře Kennindži

[7]

寄賀建仁燒香津絶海	Posílám Zekkaiovi Čúšinovi na oslavu pálení vonných tyčinek v klášteře Kennindži
東山今代罵天翁	Ve východních horách nyní volají k nebesům ¹¹²
口不停談疾似風	ústa se nezastaví, hovoří rychle jako vítr.
一一煩君牢記取	Pokaždé obtěžuji pána, aby si to pamatoval,
寄來與我擊昏蒙 ¹¹³	poslal mi to a se mnou bil temnotu.

Tato báseň je pro nás zajímavá kromě jiného tím, že zde vidíme interakci obou básníků, jejichž poezie je analyzována v této práci. Z toho mála, co se nám zachovalo z jejich vzájemné korespondence, se zdá, že Gidó svému mladšímu kolegovi zpravidla prokazoval úctu, zvláště pro jeho básnické schopnosti.

Tato báseň vyžaduje několik poznámek k jejímu samotnému tématu. Ve skutečnosti se zde zřejmě nejedná o vonné tyčinky, jež se do Japonska dostaly dosti pozdě. Není jisté, o jakou vonnou substancí se jedná, což způsobuje problémy s překladem. Zcela jistě se nejedná o kadidlo, které má poněkud jiné konotace.

Tato báseň je poněkud zvláštní svým obsahem a není jasné, na co zde Gidó naráží, a

¹¹² Doslova „láteří: Nebeský starče!“ Zhruba odpovídá našemu „Panebože!“

¹¹³ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

protože neznáme kontext, může se stát, že to ani nikdy nezjistíme. Už jenom označení „východní hory“ působí na první pohled velmi nespecificky. Teoreticky by se mohlo jednat o východní část Kjóta, jež se nazývá Higašijama 東山 a kde se nachází mnoho buddhistických klášterů. Jelikož však tato báseň není datovaná, nevíme, kde se v té době Gidó nacházel. Víme pouze, že Zekkai tehdy přebýval v kjótském klášteře Kennindži 建仁寺. Tento fakt je ve skutečnosti klíčem k rozluštění této hádanky. Klášter Kennindži se totiž jiným jménem nazývá prostě Tózan 東山 neboli Východní Hora. Toto zjištění, jež je nakonec dosti lapidární, nám bohužel neříká mnoho o významu zbytku tohoto verše. Nebeský stařec může být Pán nebes, zřejmě se zde jedná o zvolání, otázkou je, co vede obyvatele kláštera Kennindži k tomu, aby volali k nebesům. Jedná se o samotné obřady pálení vonných látek? Nebo snad o něco jiného? Vztahuje se to k adresátovi této básně, tedy k Zekkaiovi Čúšinovi? Vždy je zde možnost, že chyba písaře učinila tuto báseň nesrozumitelnou. Druhý verš prohlašuje, že ústa se nezastaví, což zřejmě odkazuje na živou společenskou atmosféru při této události. Zdá se, že se tohoto Gidó nemohl zúčastnit, a proto prosí Zekkaie, aby si to všechno zapamatoval a napsal mu. Nevíme, jestli se jednalo jenom o to, co zúčastnění říkali, nebo také o básně, které byly při té příležitosti předneseny, ale vzhledem k důležitosti poezie v sociálním kontaktu v té době, je jejich přítomnost velice pravděpodobná.

Na konci básně, kde se hovoří o bití temnoty, nalezneme aluzi na jeden z nejstarších čínských textů, tento výraz zřejmě pochází z *Knihy proměn*, kde se ve čtvrté kapitole *Meng* 蒙 hovoří o bití nevzdělanosti, nerozvážnosti (擊蒙).¹¹⁴ Je však spíše méně pravděpodobné, že by Gidó odkazoval přímo na tento prastarý text, spíše se obrací ke svým tangským vzorům. Ostatně i Du Fu ve své básni *Posílám dvanáct rýmů poustevníkovi Sima* 寄司馬山人十二韻 praví: 道術曾留意，先生早擊蒙 „Taoistickým technikám již dříve věnoval pozornost, mistr záhy udeří nevědomost.“.¹¹⁵

Ať už budeme tuto báseň analyzovat či hodnotit jakkoli, jedno je jasné, Gidó evidentně stál o Zekkaiovu společnost či minimálně o interakci s ním.

¹¹⁴ *Yi Jing*. [Databáze online]. Chinese Text Project, 2006. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: <https://ctext.org/book-of-changes/meng>

¹¹⁵ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-21]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=31366>

2. 1. 4. 2. S použitím rýmu odpovídám Zekkaiovi Čúšinovi

[8]

用韻答中心

S použitím rýmu odpovídám Zekkaiovi Čúšinovi

一春三見屏山白

Jedno jaro, tři pohledy, na paravánu hory bílé.

添得君詩靄似雲

Stále více se ve vašich básních mlha podobá mrakům.

才拙自嘲輕鬪巧

Talent a neumětelství, sám se sobě pošklebuji, lehce se porovnává um.

老婆搖曳石榴裙¹¹⁶

Stará žena volně natřásá svojí granátovou sukní.

Jako první je třeba vyřešit poněkud hůře pochopitelný čtvrtý verš, jenž je klíčem k uchopení struktury této básně.

Granátová sukně bylo oblečení, které nosily zvláště mladé ženy během období dynastie Tang. Granátem se zde nemyslí granát jako drahokam, nýbrž granátové jablko, což odkazuje k barvě sukně. Dále tento výraz může znamenat spodničku a přeneseně také ženský šarm. Vzhledem k tomu, že se zde píše o staré ženě, je evidentní, že se bude v čtvrtém verši jednat o ironii. Je dosti pravděpodobné, že toto čtyřverší sestává ze dvou tematických částí, při čemž v prvním dvojverší autor vyzdvihuje kvalitu Zekkaiových básní a ve druhém skromně kritizuje svoji vlastní tvorbu. Alespoň takové vysvětlení se dá vyvodit z převládající tendence v celé sinosféře sám sebe ponižovat, či alespoň vyjadřovat skromnost a vyzdvihovat úspěchy a um jiných (v tomto případě adresáta, tedy Zekkaie Čúšina). Domnívám se, že Gidó zde tvrdí, že se lehce pozná v porovnání, kdo z nich je lepší básník a samozřejmě tuto poctu přisuzuje Zekkaiovi. Gidó se sám připodobňuje k staré ženě, jež natřásá svou sukni, jako by byla ještě mladá, a sám se cítí podobně pošetile. Co se týče začátku básně, je možné, že se zde hovoří o zcela konkrétním paravánu se Zekkaiovou básní, který Gidó skutečně viděl. Zekkai totiž napsal nezanedbatelné množství básní na obrazy, jak bude demonstrováno v další části této práce.

¹¹⁶ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

2. 1. 5. Básně jako součást sociálního kontaktu

Básně byly neoddělitelnou součástí společenské interakce mezi vyšší společností jak v Číně, tak v Japonsku. Aristokraté, úředníci i mniši holdovali často básnickému umění a pořádali různá básnická setkání či soutěže. Mnohdy byly básně psány i při poněkud méně slavnostních příležitostech. Tak či onak každý mnich/básník napsal za svůj život velké množství příležitostných básní a jinak tomu nebylo ani u tak plodného básníka jako byl Gidó. V této podkapitole si několik takových jeho básní představíme.

2. 1. 5. 1. Šestého dne prvního měsíce čtyřicátého pátého roku (1368) děkuji všem pánům, že přišli do kláštera Engakudži, i když napadl sníh

[9]

戊申正月六日雪中謝鹿山陽谷泊諸公之至

Šestého dne prvního měsíce čtyřicátého pátého roku (1368) děkuji všem pánům, že přišli do kláštera Engakudži¹¹⁷, i když napadl sníh

廿員尊者同垂訪	Dvacet velebných pánů zanechá dobré jméno pro budoucnost,
驚得空生睡眠開	jsem tak překvapen, že jsem na způsob Subhutího otevřel své spící oči.
豈料諸天潛助供	Jak jsem měl tušit, že všechna nebesa tajně pomohou,
空中簇簇散華來 ¹¹⁸	v prázdnotě se vrší padající květy.

Gidó jako většina básníků své doby psal mnoho příležitostných básní, jež byly používány jako součást sociálního kontaktu. U Gidóa tato skutečnost vyniká ještě více zřejmě kvůli rozsahu jeho celého díla. Takovýchto básní musel za svůj život napsat minimálně tisíc. Jelikož se nám od něj zachovalo tolik básní tohoto typu, zdá se ale, že si básnické výměny musel užívat, přinejhorším je musel brát jako přirozenou součást sociálního života v kruzích, v nichž se pohyboval. V době, kdy byla napsána tato báseň, evidentně hostil v klášteře celou skupinu návštěvníků. Jak je tomu u Gidóa velmi často, nalezneme zde přímé odkazy na buddhistické reálie. První z nich se objevuje již v druhém verši:

Kongsheng 空生, neboli pán prázdnoty, je totiž jiným jménem významné postavy

¹¹⁷ Zde opět pod svým alternativním názvem Jelení hora.

¹¹⁸ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

buddhismu, Subhútiho. Subhúti byl jeden z hlavních Buddhových učedníků. Podle zenové tradice měl být prvním, kdo porozuměl konceptu prázdnoty, a odtud pramení i jeho titul. Subhúti se v básních japonských zenových mnichů objevoval poměrně často, zmínku o něm nalezneme např. v poezii Sessona Júbaie.¹¹⁹ Tato skutečnost může být vysvětlena ideologickými důvody, neboť prázdnota byl jeden z konceptů, které zvláště zenový buddhismus považuje za velmi důležité. Slovo prázdnota se v tomto čtyřverší objevuje dokonce dvakrát.

V posledním verši totiž nalezneme něco, co bychom mohli nazvat autorovým odkazem sama na sebe. Sbíрка květů prázdnoty (*Kúgešú*) je jménem Gidóovy sbírky, protože si Gidó sám říkal *Kúge dódžin* 空華道人. Toto jméno souvisí s jeho údajnou oční chorobou, ale zároveň se jedná o zajímavý buddhistický koncept. Květy prázdnoty jsou metaforou pro to, že lidé považují věci v tomto světě, které podle buddhistické nauky nemají žádnou podstatu, za skutečné, stejně jako člověk s nemocnými očima vidí květy v prázdnotě.

Tento výraz se vyskytuje např. v *Sútre dokonalého osvícení Yuenjuejing* 圓覺經 (jap. *Engakukjó*)¹²⁰, jež je nejspíše zdrojem této přezdívky. Je zároveň možné, že se zde opět jedná o vícenásobnou slovní hříčku, jelikož zde může odkazovat nejenom na sebe a na buddhistický koncept, ale také na padající sněh, jenž se zřejmě v té době mohl snášet kolem kláštera.

Gidó sám sebe obvykle představuje jako skromného introspektivního jedince, ani zde tomu není jinak. Vyjadřuje zde svoji vděčnost, že k němu vážili jeho hosté cestu a k tomu přidává špetku humoru. Jak je u něj časté, je ve své básni jasně patrný. Díky tomu, jak často píše takovéto příležitostné básně, se totiž mnohem častěji v jeho básních objevuje explicitní vypravěč/básnický subjekt, což dodává jeho poezii na větší subjektivnosti nebo to alespoň vyvolává větší pocit subjektivnosti ve čtenáři v porovnání s poezií Zekkaie Čúšina.

2. 1. 5. 2. Vypůjčuji si rým a odpovídám

Častou součástí společenského kontaktu byla vzájemná výměna básní, kdy básník, jenž odpovídal, využil rýmu básně, již obdržel. Ve své vlastní básni tak zopakoval všechna rýmovaná slova/slabiky předchozí básně a jistým způsobem na ni odpověděl. Následující báseň je jednou z takových básní na odpověď. Zajímavá je pro nás také proto, že je opatřena předmluvou, jež je výrazně delší než samotné básnické dílo, ale přesto se ani v takových případech mnohdy nevyhneme problémům s interpretací:

¹¹⁹ ULMAN, Vít. *Odras změn japonsko-čínských kulturních vztahů ve sbírkách Šókenkó a Bingašú* [manuskript]. Praha, 2012. s. 34-35.

¹²⁰ Tato sútra je vysoce ctěna sektou Kegon (Huayan) a zenovými buddhisty.

[10]

次韻答崇大嶽并敘

戊申冬予初識大嶽於阿州補陀。後十年丁未秋九月十七夜冒雨訪于屏陰。敘舊見和予詩。宛有鄉情之態。聊■作此

Vypůjčuji si rým a odpovídám

V zimě v provincii Awa v klášteře Hodadži jsem poprvé poznal Daigakua.¹²¹ Po desíti letech se setkáváme sedmnáctého dne devátého měsíce roku 1367, překonal prudký déšť a navštívil mě ve stínu paravánu. Povídáme si o minulosti a skládáme básně. Jako by v nich byly obsaženy city k domovu. Pak jsem napsal toto:

貯清閣下水冷冷	Nahromadila se pod domem čistá voda chladivá,
六月游人口飲冰	šest měsíců poutník pije led.
那料深秋風雨夕	Jak jsem měl očekávat hluboký podzim, večer větru a deště,
補陀僧對五台僧 ¹²²	mnich z Potalaky proti mnichu z hory Wutai.

Úvod, jímž Gidó opatřil tuto báseň, si vyžaduje delšího komentáře:

Kláster s poněkud podivným jménem Hodadži se nacházel v dnešním městě Naruto v provincii Awa, což odpovídá dnešní prefektuře Tokushima. První část jeho názvu, tedy Hoda, je zkrácenou verzí jména Potalaka, což je název místa, na kterém má žít Kannon, bódhisattva milosrdenství, jež je velmi populární ve východní Asii.¹²³

Tato báseň je také datována, ale její datace je problematická. V první větě předmluvy je totiž uveden i rok, kdy se měli Gidó a Daigaku poprvé setkat, ale pokud se Gidó s Daigakuem sešli po deseti letech, pak ono předchozí setkání nemohlo být v roce *bošin* 戊申, protože to by odpovídalo roku 1368. Je zde tedy možná chyba v opisu textu nebo se možná spletl Gidó, i když pravděpodobnější je první varianta.

¹²¹ Zřejmě se jedná o stejného Daigakua, kterého Gidó odbyl v básni *V nemoci odpovídám Daigakuovi na otázky ohledně literatury* [3].

¹²² *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdzó, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹²³ Původní jméno tohoto/této bódhisattvy je Avalókitéšvara a původně se jedná o bódhisattvu mužského pohlaví, ale postupně v Číně získal ženskou podobu. Její ikonografie je ale stále poněkud androgynní v porovnání s jinými ženskými postavami.

Jelikož se jedná o sedmislabičné čtyřverší, rýmují se poslední slabiky prvního, druhého a čtvrtého verše, konkrétně „chladný“ *leng* 冷, „led“ *bing* 冰 a „mnich“ *seng* 僧. Toto jsou tedy rýmy, jež si Gidó vypůjčil od mnicha Daigakua, bohužel jeho báseň se nezachovala, a proto je nemůžeme porovnat z hlediska jejich obsahu.

Je otázkou, proč se označil Gidó za mnicha z hory Wutai, samozřejmě je možné, že pouze potřeboval vytvořit kontrast mezi svým starým známým a sebou v závěrečném verši, možná ale chtěl do básně také zakomponovat to, že sám začínal jako mnich sekty Tendai, jež měla historicky k hoře Wutai vztah.

Zdá se, že první dva verše odkazují na dobu, kdy se poprvé setkali a poslední dva verše se naopak vztahují k situaci, za které byla tato báseň složena. Je nepravděpodobné, že by v Japonsku na podzim byl led, zvláště, když zároveň prší. To nám zcela jasně od sebe časově odděluje obě dvojverší. Svým způsobem se jedná o dosti zvláštní čtyřverší, jež se soustřeďuje právě hlavně na klimatické okolnosti jejich setkání, což snižuje dějovost této básně, ale na druhou stranu posiluje její atmosféricnost. V tomto ohledu se podobá mnohým japonsky psaným básním, v nichž také má navození atmosféry přednost před jakýmkoli dějem.

2. 1. 5. 3. V roce 1364 jsem v předvečer nového roku v klášteře Engakudži

V analýze následujícího díla se budeme kromě jiného zabývat otázkou vnitřní básnické motivace u Gidóa.

[11]

余甲辰除夕在圓覺。挫方無外端介然二子訪九峯於祥光守歲聯句。今夕獨座錦屏山中不能無感雲。

V roce 1364 jsem v předvečer nového roku v klášteře Engakudži. Mugai a Kaizen navštívili Kjúhóa v Šókódži a přivítali nový rok verši.¹²⁴ Tohoto večera sám sedím za brokátovým paravánem v horách a nedokážu nevnímat oblaka.

憶昔相携下鹿峯 Vzpomínám si na minulost, jak jsme se drželi za ruce, když jsme
sestupovali z Jeleního vrcholku,

¹²⁴ Tato věta je obtížně pochopitelná, analyzoval jsem ji tak, že zde jsou zmíněna dvě jména mnichů, o kterých ale není nic známo, kteří jdou navštívit posledního večera roku dalšího mnicha v jiném klášteře. Konec věty je ale mnohem jasnější, je zcela jasné, že budou slavit konec roku tím, že budou skládat řetězené básně.

它山守歲夜鳴鐘 na té hoře teď vítají nový rok, nocí zní zvony.
今宵獨坐巖房雨 Dnes večer sám sedím, déšť v kamenném pokoji,
舊事關心又一重¹²⁵ staré záležitosti mne tíží zase o něco víc.

V této básni je osoba vypravěče (tedy persona Gidóa jako vypravěče) evidentně osamělá. Přichází nový rok a Gidó poslední večer v roce tráví sám v klášteře Engakudži. Zvony znějící v klášterech jsou naprosto typické pro japonský Nový rok, během něhož Japonci zpravidla chodí poprvé v roce navštívit klášter. (Tomuto zvyku se říká *hacumóde*). Gidó je zase o jeden rok starší a všechno, co se během jeho života stalo, jej tíží o něco více. Jelení vrcholek zřejmě není nic jiného než básnické vyjádření pro klášter Engakudži, v němž se Gidó právě nacházel. Tento klášter se jiným jménem se totiž jmenuje Zuirokusan 瑞鹿山 neboli Hora příznivého jelena.¹²⁶

Zdá se, že v této básni se Gidó inspiroval verši zenového mnicha z doby dynastie Song jménem Shi Huihui 释慧晖. Jedná se o jednu z básní z devatenáctidílného cyklu *Devatenáct ód na staré časy* 頌古十九首:

不是風幡不是心，衲僧徒自強錐針。
岩房雨過昏煙靜，臥聽涼風生竹林。¹²⁷

„Kamenná komnata, déšť přechází, mlha v soumraku je tichá. Lehnu si a poslouchám chladný vítr v bambusovém háji.“

Tato inspirace je zcela jasná v třetím verši Gidóovy básně, ale všeobecně lze prohlásit, že poněkud ponurá atmosféra je společná oběma těmto básním.

Toto se zdá být jedním z děl napsaných více z osobních pohnutek než ze společenské nutnosti, jelikož v této básni není nikdo, kdo by byl explicitním adresátem, na rozdíl od mnoha Gidóových příležitostných básní. Právě kontrast mezi básněmi vytvořenými pro potřeby sociálního kontaktu a básněmi vytvořenými z vnitřních pohnutek nás přivádí k otázce charakteru Gidóova básnictví.

¹²⁵ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007.

[Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹²⁶ Opět jeden z názvů, jež je těžké přeložit tak, aby v českém jazyce zněly přirozeně.

¹²⁷ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-21]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=242723>

Mnozí badatelé kritizují Gidóa za nedostatek skutečného básnického ducha (Keene, Pollack, i když zřejmě Keene v tomto případě čerpá právě z Pollacka). Pollack ve svém článku „Gido Shushin and Nijo Yoshimoto: Wakan and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan“ píše toto:

„Gidóovy básně v čínštině jsou všeobecně duchaplné a zdatné, ale jsou také přespriliš příležitostné a nepatrné na to, aby naznačovaly velký talent nebo aby alespoň byly velmi dobré s přihlédnutím k talentu, který Gidó měl. Jeho básně spíše odrážejí jeho politickou důležitost pro dvůr a vojenskou aristokracii.“¹²⁸

Takovou argumentaci, jakou používá Pollack, je možné napadnout již v základu. Má dílo, jež je vytvořené pouze čistě pro potěchu samotného autora již inherentně vyšší hodnotu než dílo, jež je vytvořené pro někoho, za nějakým účelem?¹²⁹ Mnoho významných děl největších čínských básníků by tak bylo předem diskvalifikováno. Nehodnotíme Gidóa takovýmto způsobem, protože máme většinu jeho poezie včetně všech jeho průměrných děl, jež napsal, protože to po něm vyžadovala společenská situace? Není to tak, že se nám mnoho podobných děl Zekkaie Čúšina nedochovalo, protože prostě do jeho sbírky nebyly zařazeny? Jak už bylo zmíněno v úvodu, Zekkai svoji sbírku needitoval sám, nýbrž jeho žák Gakuin Ekacu 愕隱惠藏 (?-1425), jenž mohl prostě vybrat jenom to nejlepší, co Zekkaiova tvorba mohla nabídnout. Je dosti podezřelé, že by Zekkai za svůj život napsal skutečně jenom dvě stě básní, vzhledem k tomu, v jakých kruzích se pohyboval. I tak u něj nalezneme podobně společensky zaměřené básně jako u Gidóa. Například básní na rozloučenou napsal velice velké množství, a to nejenom v Číně, ale i v Japonsku. Podle stejné logiky by se i u těchto básní dalo pochybovat o skutečném básnickém duchu.

Pokud bychom tato díla skutečně hodnotili takovým způsobem, mohli bychom toto dílo použít jako protipříklad. Není toto právě jedna z básní, jež vytvářejí dojem, že se jednalo skutečně o díla napsaná z niterných pohnutek, aniž by za jejich kompozicí stála nějaká sociální povinnost?

¹²⁸ „Gido's poems in Chinese are generally witty and adept, but they are also far too predominantly occasional and slight to indicate great talent, or at least to have been very good for the talents he did possess. Rather, his poems reflect his political importance to the court and to the military aristocracy.“ POLLACK, David. Gidō Shūshin and Nijō Yoshimoto: Wakan and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan. In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 45, No. 1 (Jun., 1985), pp. 129-156. s. 132.

¹²⁹ Tento přístup poněkud připomíná lartpourlartismus začátku 20. století.

Cílem této rozpravy není bránit Gidóovu tvorbu, z hlediska estetického prožitku si o ní čtenář může myslet různé věci, ale spíše pokus o zamyšlení se nad způsobem, jakým hodnotíme, a hlavně analyzujeme zvláště předmoderní literaturu.

2. 1. 5. 4. Děkuji Sodžúovi za čaj, kterým mě obdaroval

Následující báseň je důkazem, že čaj byl pevnou součástí japonské zenové kultury již v době, kdy působil Gidó Šúšin. Zároveň se zde soustředím na otázku vztahu Gidóa k poezii songského básníka Su Dongpoa.

[12]

謝素中惠茶

Děkuji Sodžúovi za čaj, kterým mě obdaroval

午窓獨掩睡初濃

V poledne sám zavírám okna, můj spánek se prohlubuje,

春夢尋君過水東

v jarním snu vás navštěvuji, pane, překračuji vodu na východ.

相見未酬芳草句

Navzájem se vidíme, ještě jsem se vám neodvděčil básní o vonné bylině.

覺來茶鼎吼松風¹³⁰

Probudím se ze snu, kotlík na čaj, burácí vítr v piniích.

Čaj do Japonska dovezl a zpopularizoval Mjóan Eisai 明菴栄西 (1141–1215), zakladatel sekty Rinzaí v Japonsku. Vonné byliny 芳草 samozřejmě mohou prostě označovat vonné byliny, v tomto případě pravděpodobně samotný čaj, o nějž v této básni jde. Na druhou stranu se jedná ale i o metaforické vyjádření morálních kvalit ušlechtilého muže, tento význam pochází již z *Chuských písní* 楚辭.¹³¹ Jelikož tato báseň není datovaná, nevíme bohužel, o kterou vodu se jedná, a odkud výše zmíněný čaj pochází. Dodnes se čaj pěstuje relativně nedaleko obou měst, v nichž Gidó strávil většinu svého života, tedy poblíž Kjóta a Kamakury. Dnes se čaj pěstuje ve velké míře na západ od Kamakury v prefektuře Šizuoka, ještě delší tradici ale má pěstování čaje v okolí malého města Udži nedaleko Kjóta, které se v dnešní době nalézá prakticky na jeho jihovýchodním předměstí.

¹³⁰ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹³¹ *Chuské písně*, čín. *Chu ci*, jsou jedním z nejstarších čínských básnických děl. Jak už název napovídá, mají pocházet ze staročínského státu Chu. Vyznačují se dosti silným nádechem šamanismu.

Je zde ale samozřejmě možnost, že voda, o které se píše v této básni ve skutečnosti není reálným vodním tokem. Druhý verš totiž zřejmě odkazuje na báseň songského básníka Zeng Jiho 曾幾(1085-1166). Jeho báseň se jmenuje *Překročím vodu na východ* 過水東, jež zde bude pro ilustraci uvedena v plné délce:

過水東	Přecházím vodu na východ
出郭市聲遠，過溪山色多。	Vycházím z vnějších hradeb, zvuky tržiště jsou daleko, přecházím říčku a hory hýří barvami.
稻畦春雨足，野水晚迎波。	Na rýžových políčkách je dostatek jarního deště, divoké vody, večer vítá vlny.
客自無軒冕，今誰在澗阿。	Host sám nemá vozy a roucha vysokých hodnostářů, teď kdo je ve stržích?
相逢不相識，歸去夢松蘿。 ¹³²	Setkáme se, ale neznáme jeden druhého, vrátíme se, ve snu lišejník na borovicích.

Název této básně není jediná podobnost, jež ji váže ke Gidóově čtyřverší. Zeng Ji ve své básni, konkrétně v posledním dvojverší hovoří o setkávání a o snech, stejně jak je tomu v druhém verši Gidóovy básně. Navíc časově je tato báseň zasazena do období jara, což opět odpovídá jarnímu snu v Gidóově čtyřverší. V neposlední řadě si Zeng Ji sám říkal 茶山居士, neboli Pán z čajové hory a podle toho pojmenoval svoji básnickou sbírku. To naznačuje, že tato podobnost bude jenom těžko náhodná.

Je však otázkou, na co odkazuje Gidó ve třetím verši. Tento verš evokuje mírně Su Dongpoovu 蘇東坡 (1037-1101) píseň *ci* 詞¹³³ *Měsíc na západ od Dlouhé řeky*, ale to by byl první případ v této práci, kdy by se básník odkazoval na dílo básnické formy *ci*. Su Shi zde píše 障泥未解玉驄骄 我欲醉眠芳草.¹³⁴ *Ještě ani nesundali sedlo z hrdého oře, chci opilý spát ve vonném býlí*. I v tomto díle se hovoří o spánku a vonném býlí, ale kontextuálně se zdá být tato báseň příliš vzdálená. To nás přivádí k zásadní otázce, proč se Su Shi neobjevuje skoro vůbec v Gidóově poezii.

Su Shi byl v této době samozřejmě v Japonsku známý, a již Gidóův starší kolega

¹³² FU, Xuancong. *Quansongshi*: 29. Peking: Beijing daxue chubanshe, 1998.

¹³³ TIAN, Jun. *Zhongguo lidai shige jianshang cidian*. Peking: Zhongguo minjian wenyi chubanshe, 1988. s. 830.

¹³⁴ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-21]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=352095>

Kokan Širen jej vysoce hodnotil.¹³⁵ Je tudíž zajímavé, že u Gidóa na něj není tak často odkazováno, i když je zcela evidentní, že Gidó měl jeho poezii dobře načtenou, jak je vidět v následující Gidóově próze, kde Gidó cituje celou jeho báseň „Putování k hoře Lü“:

[13]

夢山說

南禪■上人。需字於空華叟。叟取諸世書占六夢。其一曰■者。字之曰夢山。既字■求爲說。說曰。神游自在之謂夢。如如弗動之謂山。山以表吾心之體。夢以顯吾心之用。然則即用而體。夢外無山。即體而用。山外無夢。道人作是觀時。不待一炊。而三世古今皆吾夢之昏曉也。不移寸步。而十方刹海。全吾山之面目也。至是夢之與山。惟一寐之寤莫二。不知孰爲夢者邪。孰爲覺者邪。山歟夢歟。是乎非乎。吾莫得占焉。昔東坡蘇長公。游廬山有詩曰。

自昔懷清賞。

神游杳靄間。

如今不是夢。

眞箇在廬山。

世傳東坡即五祖戒禪師後身。吁奚以夢覺二其游。以古今異其時。而區區分別之如斯也歟。吾不得不辨焉。¹³⁶

Výklad o hoře snů

V klášteře Nanzen [byl] mnich. Nazýval se Stařec květů prázdnoty. Ten stařec vzal všechny knihy o výkladu snů. První z nich [chybí] Ten první nazval hora snů. A tak toužil z něj udělat výklad. V tom výkladu se pravilo. Cestovat duchem a být volný, tomu se říká sen. Vrcholná realita a nehybnost tomu se říká hora. Hora tak ukazuje formu mé mysli. Sen ukazuje užitek mé mysli. To je tedy užitek a forma. Mimo snu není hory. To je forma a užitek. Mimo horu není snu. Lidé cesty tomu říkají Zkoumání času.¹³⁷ Nečeká na jeden kouř.¹³⁸ A tři generace, dávno i dnes jsou všechno večerem a ránem mého snu. Nepohnu se ani o píd'. A vidím deset směrů i zemi a moře. To vše je tváří mé hory. To je o čem sním na hoře. Jedno je spánek a bdění, ne

¹³⁵ CUTA, Kijojuki. Čúsei bunkadžintači no So Tóba to Kó Sankoku. In *Nihongo, nihon bunka*. Vol. 44. s 1-30. Ósaka: Ósaka daigaku, 2017.

¹³⁶ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007.

[Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹³⁷ To je název kapitoly z Nágardžunova zásadního textu *Mūlamadhyamakārikā*.

¹³⁸ Význam této věty je bohužel nejasný.

dvoji. Nevím, co je snem, co je bděním? A co hora? Co sen? Jsou pravé či ne? Mně se to nedaří vyvěštit. Dávno Su Dongpo, nejstarší syn,¹³⁹ cestoval na horu Lu a v básni pravil: Odedávna jsem v srdci těšil, v mysli jsem cestoval do dálav i do hlubin. Ted' to ale není sen. Skutečně jsem na hoře Lü. Odedávna se traduje, že Su Dongpo byl převtělením pátého patriarchy. Jak pomoci snu a bdění rozdvojit své cesty. Pomocí dávného a nynějšího odlišit svůj čas. Já nedosáhnou nerozlišení.

Přestože se zde objevuje zmínka o Su Dongpoovi, jeho zastoupení v Gidóově poezii není ani zdaleka tak výrazné, jako je tomu v případě Du Fua. Zdá se, že se zde opět projevuje jakýsi konzervativizmus Gidóa, či možná spíše prostě básnická preference. Tento rozdíl není založen na tom, jak dlouho byli tito básníci známi či oblíbeni v Japonsku. Je totiž dlužno poznamenat, že ani sláva (či spíše oblíba) Du Fua nezačala stoupat v Japonsku příliš dlouho předtím, než na něj Gidó začal odkazovat ve svých básních. Tento jev bychom tedy mohli vysvětlit jako jisté historické zploštění básnické inspirace, jelikož díla mnoha čínských básníků přišla do Japonska zároveň jako jeden velký balík textů bez ohledu na jejich stáří. To ale stále nevysvětluje, proč se v Gidóově poezii nevyskytují velcí songští básníci častěji, i když je dobře znal. Třeba na výše zmíněného Su Dongpoa (Su Shi) odkazuje zřejmě pak ve svých verších v rámci kolaborativní básně *wakan renku* (viz stejnojmenná kapitola). Další možností by bylo, že se začal o Su Dongpoa zajímat až v pozdním věku, což by vysvětlovalo jeho přítomnost ve výše zmíněné *wakan renku*, ale vzhledem k tomu, že většina jeho básní není datovaná, tak je tato hypotéza nepotvrditelná.

2. 1. 5. 5. Přebírám rým v Mandžúdži od mnicha z tohoto kláštera

Toto osmiverší je dalším příkladem využití čínsky psané poezie pro popis japonských reálií, což vzhledem k tomu, že Gidó nikdy neopustil Japonsko, představuje významný prvek v jeho poezii.

¹³⁹ Tak se říkalo Su Dongpoovi, protože byl nejstarším synem Su Xuna, na znamení úcty k němu pro kvality jeho poezie.

[14]

次韻上萬壽此山和尚	Přebírám rým v Mandžúdži od mnicha z tohoto kláštera
法席三遷道愈隆。	Sídlo dharmy se třikrát přesunulo,
壽峯今不舊時同。	teď není jako za starých časů.
寺當第六街中建。	Chrám stál tehdy v šesté ulici,
路自九重天上通。	cesta sama vede přes všech devět nebes.
舌轉風雷驚宇宙。	Jazyk se nezastaví, vítr a blesky překvapují celý vesmír,
氣吞海嶽信英雄。	qi je polykáno moři a horami, všichni věří hrdinovi.
化宣佛國護皇極。	Dharma je hlásána v Buddově zemi, chrání císařský řád.
紛郁慶雲長滿空。 ¹⁴⁰	Jeden za druhým vonné a příznivé mraky vyplňují nebe.

Sice se nedozvídáme jméno adresáta, ale víme, že šlo o mnicha z kláštera Mandžúdži 万寿寺. Mandžúdži je jeden z kjótských klášterů Gozan (viz Úvod), takže víme, že tato báseň byla napsána během Gidóova pobytu v Kjótu. Mandžúdži se nachází na pátém (nejnižším) místě v hierarchii kjótských klášterů Gozan, původně šlo o jeden z klášterů úrovně *džissecu*. Gidó v tomto díle ze začátku prostě zmiňuje o historii tohoto kláštera, díky čemuž si můžeme ověřit, že se původně nacházel u šesté ulice směřující ze západu na východ v Kjótu.¹⁴¹ Na konci druhého a pak ve třetím dvojverší přichází zlom a Gidóův vypravěč, tedy persona Gidóa básníka, najednou opustí mikrokosmos Kjóta a kláštera Mandžúži a vydá se do celého širého světa pojatého dosti metafyzicky. Gidó zde hovoří o celém vesmíru, na nějž evidentně působí vyřčená slova, což je dosti zajímavé a významné kosmologické tvrzení. Dostáváme se zde i k energomaterii *qi/ki*. Je otázkou, jak si máme vysvětlit začátek šestého verše, jestli hory a moře polykají *qi* nebo *qi* polyká hory a moře.

Vítr a blesky v pátém verši jsou metaforickým pojmenování pro Buddhův hlas. Postava hrdiny zmíněná v šestém verši opět není odkazem na nikoho jiného než na Buddhu. Protože je Buddha (případně buddhové všeobecně) zmíněn explicitně v dalším verši, jsou tato obrazná pojmenování způsobem, jak se vyhnout opakování slov v rámci básně.

Začátek sedmého verše je obtížně vysvětlitelný. Znaky 化宣 dohromady nic

¹⁴⁰ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁴¹ Kjóto bylo postavené podle čínského vzoru na šachovnicovém systému ulic vedoucích ze severu na jih a ze západu na východ. Tento klášter se tedy původně nacházel na šesté ulici počítáno od severu.

neznamenají, takže se musí jednat o dvě slova. *Hua* 化 může být zkratkou slova *jiaohua* 教化 neboli vzdělávání či zušlechťování. Neboli se zde hovoří o dharmě, jež hlásá (propaguje) zemi Buddhů.

Celá tato báseň je v podstatě velice komplikovanou lichotkou adresátovi, tedy onomu neznámému mnichovi z kláštera Mandžúdži. Mandžúdži je tedy přes svoje přestěhování místem, kde stále zní hlasitě hlas Buddhy, všichni tomuto volání věří a dharmu zde vyučovaná chrání císařský řád Japonska. To odkazuje na ochrannou úlohu buddhismu, což byla představa, jež byla v Japonsku již od starověku, tedy od doby samotného převzetí buddhismu v 6. století přijímána velice silně a jednalo se tak o jeden z hlavních ideologických východisek šíření buddhismu vládnoucími vrstvami. Tento verš tedy vyzdvihuje důležitost buddhismu a potažmo kláštera Mandžúdži pro celou zemi.

2. 1. 5. 6. Přebírám rým a odpovídám Kohjóovi, mnichu, který má na starosti přijímání hostů

[15]

次韻答古標幢知客

Přebírám rým a odpovídám Kohjóovi, mnichu, který má na starosti přijímání hostů

禪林浩浩人如海。

Zenový háj je rozlehlý, lidé jsou jako moře,

竊食何妨此息機。

tajně se tu najíst, to přece neuškodí mé snaze zbavit se žádostí.

白髮三千餘丈在。

Bílých vlasů už mám přes tři tisíce,

青春二十九年非。

dvacet devět let není mládí.

睡酣北戶生涼意。

Sladce spím u severních dveří, kde se rodí chlad,

禪起南山歛夕霏。

zen se zvedá v jižních horách, které zadržují večerní déšť.

賴有同袍能慰我。

Spoléhám se, že mne mí druzi dokáží uchlácholit,

敲門夜話每忘歸。¹⁴²

tluču na bránu, večerní rozmluvy, pokaždé se zapomenu vrátit domů.

¹⁴² *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

Toto je jedna z typických básní, jaké psali intelektuálové ve středověku zřejmě po celé východní Asii. Je to báseň s jednoduchou sociální funkcí, která jistě musela potěšit adresáta svojí výřečností, za níž se skrývá vděk za to, že básníkovi adresát dělal společnost.

Po zcela jasném prvním verši následuje verš poněkud náročnější na interpretaci. *Qieshi* 竊食 znamená doslova „krást jídlo“, ale tento výraz je často používán hodnostáři jako skromné vyjádření toho, že považují svoje vlastní výkony za nehodné úřednického platu. Autor zde pravděpodobně vyjadřuje podobné pocity, jelikož byl nejspíše pohoštěn mnichem Kohjóem, což ostatně byla Kohjóova funkce v klášteře, kde přebýval. Bohužel nevíme, o který klášter se jedná.

Třetí verš jako by odkazoval na Li Baiovu báseň, konkrétně na patnáctou báseň ze cyklu *Sedmnáct písní o podzimním břehu* 秋浦歌十七首, kde se praví:

白髮三千丈，緣愁似個長¹⁴³ *Bílých vlasů už mám tři tisíce, vyrostly tak kvůli mému trápení.*

Avšak vzhledem k obsahu čtvrtého verše je mnohem pravděpodobnější, že Gidó přímo čerpal z jiné básně, která na Li Baiovo dílo také navazovala, a to z básně „Sám pěji“ 自咏 od pozdně tangského básníka Tang Yanqiana 唐彦谦 (848-897?), v níž se praví:

白髮三千丈，青春四十年¹⁴⁴ *Bílých vlasů už mám tři tisíce, jsem mladý čtyřicet let.*

Gidó tedy na tuto báseň naprosto přímo reaguje a říká, že on už bílých vlasů má přes tři tisíce a že ani dvacet devět let už není žádné mládí. To, že se jedná o básnický odkaz nám také pomáhá vysvětlit, proč Gidó básní o svých vlasech, když si, jako každý buddhistický mnich, pravidelně holil hlavu.

Velice zajímavá je také metafora zenu jako mraku v šestém verši. Mraky se podle čínských legend rodí v horách (nebo v jeskyních v horách), a tak i zen jako mrak stoupá vzhůru k obloze. Večer pak podobně jako déšť či sníh padá k zemi. Tato metafora je několikanásobně obtěžkána významy, protože se překrývá s dalšími podobnými metaforami: Mnich bývá často označován v básních jako mrak, často osamělý mrak. Zenový klášter je hora, a tudíž jižní hory v této básni s velkou pravděpodobností označují klášter. Už podle toho, že se jedná o *jižní hory*, může jít o klášter Nanzendži v Kjótu nebo tato zmínka může naznačovat to, že zenová linie, ke které patřili a stále patří všichni zenoví mniši v Japonsku, se zrodila v jižní Číně.

Největší problém v tomto verši však představuje znak *han* 歟 „chtít, toužit po něčem“.

¹⁴³ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-21]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=25619>

¹⁴⁴ *Ibid*. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=42321>

Ač i s ním dává verš smysl, máme pádné důkazy, že se zde jedná o textovou chybu, buď od editora *Gozan bungaku zenšú*, či možná i od středověkého editora starých tisků *gozanban* 五山版. Na jeho místě by zřejmě měl být znak *lian* 斂. Bohužel v tomto případě se jedná o záměnu dosti markantní. Zatímco znak *han* 斂 znamená toužit po něčem, hravě se něčeho domáhat, znak *lian* 斂 znamená zadržovat, omezovat, sbírat něco. Tedy se jedná v podstatě o antonyma. To, že se zde jedná o chybu, víme díky tomu, že závěr šestého verše je ve skutečnosti básnickým odkazem.

Výraz 夕霏 se totiž objevuje v čínské poezii minimálně již od dob Xie Lingyuna, což naznačuje, že by Gidó mohl tento výraz získat i z jiných zdrojů, nicméně Xie Lingyun píše v básni *Složeno na jezeře při cestě zpět do Stavení u kamenného útesu* 石壁精舍還湖中作: 林壑斂暝色, 雲霞收夕霏.¹⁴⁵ „Háje a strže zadržují barvy soumraku, červánky drží večerní déšť.“ V tomto dvojverší se tedy večerní déšť pojí se slovesem zadržovat.

Na konci básně se pak Gidó vrací k hlavnímu tématu této básně a završuje její sociální funkci. Vyjadřuje zde totiž kladné emoce vůči svému hostiteli, jenž mu věnoval svůj čas a krmi. Gidó zde tedy použil v podstatě sendvičovou metodu, kdy se přímo k adresátovi obrací v prvním a posledním dvojverší a pro ozvláštnění v druhém a třetím dvojverší uhýbá od tématu a vrší na sebe básnické obrazy a odkazy na starší básně. Nikterak se tak neodchyluje od pravidel výstavby pravidelného osmiverší a zároveň činí jinak velice standardní báseň zajímavou i pro nezúčastněného čtenáře, jenž se dané sociální interakce neúčastnil.

2. 1. 5. 7. Znovu odpovídám

[16]

重答二首

Znovu odpovídám

近來世路甚乖違

V dnešní době jsou cesty lidí vsutku zmatené.

嘆此餘生何所依

Vzdychám, kam jen se ve zbytku života uchýlím?

醉裡弓蛇醒後見

V opilosti dělám z luku hada a když vystřízlivím, tak si to uvědomím,

夢中蕉鹿覺來非

ve snu v banánovnicích jelen, když se probudím, tak tu není.

¹⁴⁵ XIAO, Tong. *Wenxuan: Fu kaoyi*. Taichung: Wunan tushu chuban gufen youxian gongsi, 1991. s. 567.

絕絃遺恨今猶在	Přetržená struna zde zanechala žal, jenž stále přetrvává.
傾蓋論心古亦稀	Aby člověk volně mluvil a vyjádřil své srdce, to i dávno bylo nezvyklé.
昨夜東風回暖律	Minulé noci východní vítr navrátil teplo,
陰崖雪解泄春暉 ¹⁴⁶	Na stinném útesu se sníh rozpustil, roztekl se pod jarním sluncem.

Tato báseň patří k dílům, v nichž Gidó předvádí svoje znalosti čínské literatury a kultury. Vrstí zde na sebe jeden barvitý obraz za druhým. Nejdříve si tedy blíže vyložíme aluze skrývající se v této básni.

Gidó zde odkazuje pro změnu na *Fengsu Tongyi* 風俗通義 (*Zevrubný význam zvyků a obyčejů*), almanach zajímavostí z konce dynastie Han (2. st. n. l.) od Ying Shao 應劭¹⁴⁷.

Odtud pochází výraz 杯弓蛇影 (doslova v odrazu luku v číšce vidět stín hada).¹⁴⁸ V tomto případě je vysoce pravděpodobné, že Gidó neznal původní text, z něhož pocházel tento výraz, jenž se používá pro vyjádření toho, že se někdo bojí něčeho nereálného. Toto rčení je relativně dobře známo a používá se dodnes a Gidó se s ním tak mohl setkat na mnoha místech bez ohledu na jeho provenienci.

Jelen v banánovníku má podobný význam a odkazuje na příběh ze třetí kapitoly *Liezi* 列子, taoistického traktátu, jenž nejspíše vznikl ve 4. století n.l., tato kapitola pojmenovaná podle krále Mu ze Zhou se zabývá podstatou snů a její součástí je anekdota o jelenu. Jakýsi vesničan ze státu Zheng vypraví pro dříví a vyplaší jelena, kterého zabije a schová jej pod listí banánovníku, aby mu jej nikdo nesebral, ale posléze jej nemůže najít. Takže si myslí, že se mu to zdálo. Po cestě pak o tomto snu vypraví lidem, jeden z nich pak jelena najde. Sám si začne myslet, že se mu zdálo, že potkal onoho muže, jenž jelena ulovil. Onen sběrač dříví jde domů a v noci se mu zdá o místě, kam toho jelena schoval a o muži, který jej našel. Vyhledal jej tedy a strhla se hádka. Nakonec celý případ skončil před místním úředníkem. Jelikož ale nebylo jasné, co z toho byla skutečnost a co sen, rozhodl, že si mají jelena rozdělit. Když se o tom dozvěděl vévoda z Zheng řekl si, že onomu úředníku se to snad také muselo zdát, že mezi lidmi dělil jelena. Zeptal se na to prvního ministra a ten odvětil, že není nikoho, kdo by dokázal

¹⁴⁶ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁴⁷ Ying Shao byl východohanský politik a historik.

¹⁴⁸ WU, Shuping. *Fengsu tongyi xiaoshi*. Tianjin renmin chubanshe, 1980. s. 49.

rozlišit, zda se jedná o sen, či ne. Jenom Žlutý císař nebo Konfucius by toho byli schopni, ale ti už na světě nejsou, takže onen úředník rozhodl správně.¹⁴⁹

Tento text silně připomíná z filozofického a argumentačního hlediska Gidóovu krátkou prózu Hora snů, což silně naznačuje, že Gidó sám *Liezi* četl, jelikož na tento text odkazuje nezávisle na dvou různých místech a prokazuje při tom hlubokou znalost obsahu.

Přetržené struny opět odkazují k staročínskému příběhu, tentokrát z *Lüshi chungiu* 呂氏春秋, v němž jistý Bo Ya, mistr hry na *qin* (čínskou citeru) odmítl po smrti svého přítele Zhong Ziqiho, jenž jeho hudbě dobře rozuměl, hrát na svůj nástroj, přetrhal jeho struny a do smrti na něj už nikdy nezahrál. Gidó zde připomíná tento příběh a všeobecně hovoří o ztrátě přátel.¹⁵⁰

[17] Druhá báseň

萬里雲霄素願違 Deset tisíc mil nebesa, to, co jsem si dlouho přál, jsem ztratil,
堪嗟獨鶴老無依 jak politováníhodné, osamělý jeřáb ve stáří nemá se kam uchýlit.
長吟客裡千愁遠 Dlouho zpívám, na cestách je tisíc starostí daleko,
冷笑人間萬事非 vysmívám se lidem, deset tisíc věcí není.
槁木寒灰如我少 Uschlý strom, chladnoucí popel se mi podobá málo,
光風霽月似君稀 lehký vánek a jasný měsíc se podobá pánu vzácně.
論文若也容分燭 Učené texty jsou takové, obsahují dělení louče.
擬卜芳隣借寸暉¹⁵¹ Napodobím věštění na vonných místech a vypůjčím si palec světla.

I tato báseň obsahuje mnoho aluzí, jejich znalost může napomoci porozumění tomuto dílu. Zdá se však, že zde už začínaly Gidóovi docházet básnické síly, a tak tato druhá báseň nepůsobí tak zdařile, jako jeho předchozí počín.

Konce posledního a předposledního verše by mohly obsahovat zkrácená čtyřslabičná rčení: „Svíce v paláci dělí kouř“ 宮燭分煙. Toto rčení pochází z básně Han Yuho 韓愈 (768–824)¹⁵², kde opěvuje svátek *Hanshijie* 寒食節 (Svátek studených pokrmů). Od té doby tento

¹⁴⁹ Thesaurus Linguae Sericae. *Liezi*. [Databáze online] Heidelberg: Heidelbergská univerzita, 2016. [Citováno 2018-03-26]. Dostupné z: <http://tls.uni-hd.de>

¹⁵⁰ Thesaurus Linguae Sericae. *Lüshi chungiu*. [Databáze online] Heidelberg: Heidelbergská univerzita, 2016. [Citováno 2018-03-26]. Dostupné z: <http://tls.uni-hd.de>

¹⁵¹ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁵² Han Yu byl čínský literát z doby dynastie Tang. Byl znám pro vysokou kvalitu své prózy. Propagoval méně ornamentální starý styl *guwen* 古文 a silně ovlivnil další vývoj literatury.

výraz onen svátek evokuje. Výraz 寸草春暉 znamená doslova stébka a jarní slunce. Tento výraz je jinotajem pro to, že děti mohou jenom těžko splatit svým rodičům jejich péči, ať už se snaží, jak chtějí. V básni zmíněný pán je pak pochopitelně recipient básně.

2. 1. 6. O nemoci a stáří

Velmi rozsáhlou část básnické tvorby Gidóa Šúšina tvořily básně, jež se zabývaly tematikou nemoci a s tím souvisejícím tématem stárnutí. Jak už bylo zmíněno v Gidóově stručném životopise, trpěl během svého života četnými zdravotními problémy. V této podkapitole se tedy zaměřím na to, jak se tento fakt projevoval v jeho básnické tvorbě a jakým způsobem tato tematika interagovala s Gidóovou buddhistickou vírou.

2. 1. 6. 1. Stahuji se z kláštera Nanzendži a broukám si

[18]

退居辭南禪口占

Stahuji se z kláštera Nanzendži a broukám si

茫茫苦海浪粘天

Na nezměrném moři bolesti, vlny sahají (lepí se) k nebesům.

八面風撐百漏舡

Vítr z osmi světových stran pohybuje loďkou, do níž na stu místech teče.

度人未了先回棹

Ještě jsem nedoměřil člověka, nejdříve obracím pádlo.

依舊蘆花淺水邊¹⁵³

Stejně jako dřív roste rákos na břehu (u mělčiny).

Tuto báseň skládá Gidó ke sklonku svého života, kdy se vzdal svých oficiálních povinností v klášteře Nanzendži, v klášteře, jenž stál v té době v hierarchii již nad všemi kláštery Gozan, a stáhl se do menšího klidnějšího kláštera Džišiin, jenž se sice nacházel v klášterním komplexu Nanzendži, ale byl od něj formálně oddělen.¹⁵⁴

Ačkoli v jeho básni na první pohled vidíme pouze přírodní scénérii, za touto fasádou přírodního popisu je tato báseň velice hluboce naplněna buddhismem. Čtenář si jistě domyslí, že moře bolesti pochopitelně není žádné obyčejné moře, že se jedná o metaforu nezměrného

¹⁵³ JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taikai. s. 105.

¹⁵⁴ Ibid.

utrpení. Vítr z osmi světových stran pak představuje osm druhů dharmy.

Lod', do níž teče na sto místech, odkazuje k sto osmi žádostem, jež stravují lidskou mysl ve smyslovém světě. Přesněji řečeno je slovo *lou* 漏 překladem sanskrtského slova *áśrava* (pálijského *ásava*), doslova „přítok, příliv“. Zahrnuje to všechny věci, které nás připoutávají ke koloběhu *samsáry*. Lod', do níž na sto místech, tedy představuje zároveň samotného autora, jehož trápí žádosti, lod' zároveň bývá v čínšojazyčné poezii spojována s osamělostí. Jak již bylo zmíněno výše, Gidó se netěšil příliš dobrému zdraví, tuto báseň lze tedy brát jako vyjádření osobního utrpení a únavy.

Ve třetím verši se hovoří o měření člověka *duren* 度人, tento výraz není spjat s buddhismem, ale vychází z konfuciánského myšlení (i když je pravdou, že existuje významný taoistický text, který se jmenuje *Duren jing* 度人經), zdroj tohoto výrazu můžeme hledat v několika textech, hanský učenec Han Ying 韓嬰 (zhruba 200 př. n. l. – 130 př. n. l.) praví:

聖人以己度人者也，以心度心，以情度情，以類度類，古今一也。

„Mudrc podle sebe poměřuje lidi, pomocí mysli poměřuje mysl, pomocí citu poměřuje cit, pomocí kategorií poměřuje kategorie, dávno i dnes jedno jsou.“

Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), zakladatel neokonfucianismu pak komentuje *Cestu středu* (中庸) těmito slovy:

以己之心度人之心

„Pomocí vlastního srdce poměřuji srdce lidí.“

Přítomnost tohoto výrazu nám napovídá, že za zcela jasně viditelným buddhistickým zaměřením těchto mnichů se skrývá jemný vliv konfucianizmu (hlavně neokonfucianismu), jenž v pozdějších staletích začne u některých zenových mnichů převládat. Z řad raně novověkých zenových mnichů se pak vynoří první skuteční neokonfuciánští učenci v Japonsku, jako byl např. Fudžiwara Seika (1561-1619).

Výraz „rákosí v mělké vodě“ pak můžeme nalézt v básni pozdně tangského básníka Sikong Shua 司空曙.¹⁵⁵

V posledním verši Gidóovy básně implicitní vypravěč praví, že se skryje na mělčině, což má jednak zřejmě naznačovat klidné místo, na které se přestěhoval a zároveň také klidnou mělčinu na moři bolesti. Takovéto hluboce osobní a zároveň silně náboženské vyjádření

¹⁵⁵ JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taikei. s. 403.

přímo vybízí k porovnání se Zekkaiovou poezií. Podobně hluboce buddhistickou báseň u Zekkaie rozhodně nenalezneme. Přestože se Zekkai někdy vyjadřuje k buddhistickým tématům, většinou zůstává ve všeobecné rovině. Pokud už dojde k prolomení Zekkaiovy masky jakožto nezúčastněného pozorovatele hledícího do minulosti, jako tomu je např. v básni *Oplakávám bratra Tana* [53], jeho niternost se projeví spíše nebuddhisticky. V jeho díle se nikde buddhistický koncept žádosti a ulpívání neobjevuje v takovém rozsahu ani v takové explicitě, jako v této básni.

2. 1. 6. 2. Za nemoci píši, abych se zabavil, a ukazuji svým studentům

[19]

病中戲作示諸子

Za nemoci píši, abych se zabavil, a ukazuji svým studentům

百病交侵有漏身

Když sto nemocí proniklo do mého hříšného těla,

餘生已與鬼爲隣

po zbytek života jsem se již stal sousedem duchů.

區區却笑諸兒輩

Moje prosté srdce se naopak směje všem mladým,

剛把空華擬駐春¹⁵⁶

když se snaží uchopit květy prázdnoty a zastavit odcházející jaro.

Tato báseň je jednou z mnoha, které Gidó napsal během svých četných nemocí. Při četbě jeho děl snadno poznáme, do jaké míry fyzické obtíže jeho básnickou tvorbu ovlivnily. Na druhou stranu se ovšem nedovídáme žádné podrobnosti. Gidó vždy jen prohlásí, že se jedná o „chorobu“ *bing* 病 (jap. *bjó*) a dále popis svých zdravotních potíží nerozvádí. Je však jasné, že mu jeho zdravotní potíže způsobovaly utrpení. V takových chvílích píše dopisy svým přátelům a známým nebo skládá básně pro svoje pobavení, aby si ukrátil dlouhou chvíli, jak je tomu i v případě této básně. Není to také jediná báseň, kterou Gidó adresoval svým studentům a žákům. Jelikož byl zkušený učitel a učil i členy ašikagské rodiny (viz jeho krátká biografie), věnoval ve svém životě výuce značnou část svého času. Někteří z jeho studentů se také stali básníky poezie *kanši*.

V této básni se opět objevuje slovo hřích, opět v podobě atributu unikající, vytékající, v předchozí básni *Stahuji se z kláštera Nanzendži a broukám si* [18] se jednalo o loď, do které

¹⁵⁶ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

teče, zde je metafora ještě konkrétnější a rovnou zde básník používá slovo tělo. Se slovem hřích ale musíme být při překladu opatrní, protože toto slovo má v křesťanské tradici dosti jiný náboj, než má jeho buddhistický ekvivalent. Zatímco křesťanská tradice řeší hřích na ose dobra a zla, jako špatný skutek či myšlenku, jež se protiví božím příkázáním, buddhismus se spíše soustřeďuje na koncept žádosti (jap. *bonnó*). Žádost vede k ulpívání, které způsobuje setrvání v koloběhu znovuzrození a nevyhnutelně vede k utrpení. Do tohoto vstupuje karmický zákon, podle něhož naše špatné skutky vedou k převtělení do stále nižších a ubožejších forem života.

Gidó se v druhém verši evidentně inspiroval Zhang Zhuem 張翥, básníkem z doby dynastie Yuan, jenž ve své básni *Vstávání za nemoci* 病起 píše: 病与鬼爲隣 *V nemoci stal jsem se sousedem duchů*.¹⁵⁷

Květy prázdnoty, jež se opětovně objevují v Gidóových básních, jsou samozřejmě velice nábožensky nabitým termínem. Jednak odkazují k buddhistickému konceptu prázdnoty, jenž se rozvinul zvláště ve východoasijském buddhismu pod vlivem čínské filozofie, za druhé odkazuje i k samotnému Gidóovi, protože on sám nazval svoji sbírku básní *Sbírkou květů prázdnoty*.

Autor zde vyjadřuje to, že ať už se snažíme jakkoli, proud času se nezastaví. Což si Gidó, jakožto muž ve zralém věku, velice dobře uvědomuje. Jaro je nemožné zastavit a květy prázdnoty je nemožné uchopit. Velice silně přítomný pocit pomíjivosti připomíná básně jiných japonských básníků, zvláště japonských mnichů píšících japonsky (viz kapitola o Šótecuvovi pro srovnání se Šótecuem a Saigjóem.)

2. 1. 7. Vztah ke smrti

V této krátké podkapitole se zaměříme na to, jak se Gidó ve své poezii vyrovnává s otázkami smrti a smutku nad odchodem druhých.

První rok éry Óan (1368), zima, dvacátého dne jedenáctého měsíce (30. 12.)

[20]

應安戊申冬十一月廿日。前長樂大本禪師中公示寂于信陽 珂里之保福蘭若。越若干日訃至。

¹⁵⁷ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-30]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=400233>

烏乎正宗將滅邪論橫生。丁茲時也宗門遽失黼黻之才可不哀哉。遂檢遺藁得唐律四句者一篇。拆成四章以擬挽詞曰。

První rok éry Óan (1368), zima, dvacátého dne jedenáctého měsíce (30. 12.)

Zenový mistr Changle Daben zemřel v Xinyangu, ve svém domově v klášteře Baofu. Po jistém počtu dní dorazila zpráva o jeho úmrtí. Ach, když teď ortodoxní sekta zanikne, heretické učení bude všude bujet. Dostali jsme se do doby, kdy naše buddhistická sekta najednou ztratila talent vhodný pro úřednické výšivky ve tvaru seker, jak jen nad tím můžu nelkat? Když jsem prozkoumal list o úmrtí, našel jsem čtyřverší ve tangském stylu. Rozdělil jsem je na čtyři pasáže a pak jsem podle nich napsal smuteční básně.

不見故人音問久	Nevidím starého přítele, již dlouho nepřišla zpráva,
那知一夕成烏有	jak jsem měl vědět, že jednoho večera se změní v nicotu.
刻舟覓劍真區區	Řezat do lodi a chtít meč je vážně hloupé,
留得遺文在座右 ¹⁵⁸	stále mám jeho psaní vpravo u sedátka.

Řezat do lodi a chtít meč 刻舟求劍 je výraz pocházející z *Lüshichunqiu* 呂氏春秋.¹⁵⁹ Jakýsi člověk ze Chu se plavil na lodi po řece a svojí neopatrností si shodil meč do vody. Zaznačil si tedy místo na lodi, kde mu spadl a plavil se dál. Když doplul do cíle, tak se pro meč rozhodl potopit, ale pochopitelně jej nemohl nalézt. Toto slavné rčení tedy znamená dělat něco neužitečného, hloupého, dělat opatření bez ohledu na změnu podmínek. Zde to zřejmě znamená, že Gidó stále čeká na to, že se s ním zemřelý mnich setká nebo mu napíše dopis, i když ví, že je to nemožné. Poslední verš poněkud připomíná Zekkaiovu báseň *Oplakávám bratra Tana* [53], v níž, jak uvidíme, básník čte básně zřejmě napsané zemřelým Tanem. V této básni pak Gidó má dopis, který jej zpravil o úmrtí onoho zenového mistra, stále po svém boku.

[21]

Druhá báseň

傳書不的幾疑鴻	Poslaný dopis nedorazil, podezřívám divoké husy,
却憶追陪談笑中	ale pamatuji si, jak jsem vás doprovázel v radostném rozhovoru.

¹⁵⁸ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁵⁹ Text vytvořený pod patronací Lü Buweie, qinského vrchního ministra.

官様文章攀不及

Úřední próza šplhá, ale nedosáhne.

禪林雪月且容同¹⁶⁰

v zenovém klášteře sníh a měsíc stále jsou obsaženy.

Tato báseň končí jako již u Gidóa tradičně potvrzením významného postavení zenu, jež je v této básni zároveň doplněné o vyjádření víry, že komunita zenových mnichů, a tedy potažmo i jejich kláštery si zachovávají svoji úroveň. Jistě by bylo zajímavé, jak by na toto tvrzení o kvalitě zenu reagoval o zhruba padesát let později Ikkjú Sódžun.¹⁶¹

Nemůžeme nechat bez povšimnutí to, že Gidó opětovně prohlašuje literární aktivity za nedůležité v porovnání se zenovým učením a opětovně tak činí v rámci básně. Ze své podstaty se jedná o zajímavou dichotomii, již si každý píšící mnich musel ve své mysli nějakým způsobem vyřešit. Mnoho z nich prostě považovalo psaní poezie za součást své náboženské praxe, ale Gidó tento rozpor evidentně problematizuje a řeší.

Co se týče vyjádření smutku a přístupu k smrti, Gidó explicitně projevuje zármutek v úvodu k první básni, ale v básni samotné je vyjádření jeho smutku poněkud tlumené, na druhou stranu je ale poněkud osobnější. V předmluvě totiž Gidó lká nad smrtí Changle Dabena, ale obavy má hlavně o svoji buddhistickou sektu, nikoliv o zemřelého samotného. V druhé básni se pak uklidňuje, že vše je ještě v pořádku, protože přes smrt onoho mistra je zenové učení stále zachováno a bude pokračovat i bez něj. Emocionální náboj těchto dvou básní, obzvláště druhé z nich, se nemůže měřit s výše zmíněnou Zekkaiovou básní *Oplakávám bratra Tana*.

2. 1. 8. Válečná tematika

Gidó i Zekkai žili ve velice neklidné době. Po většinu jejich života v Japonsku probíhaly boje mezi severním a jižním císařským dvorem, jejichž ukončení se Gidó ani nedožil. Ani v Číně situace nebyla o mnoho lepší, Zekkai se do ní sice vydal až po skončení občanské války, při níž byla poražena mongolská dynastie Yuan a nastolen nový režim dynastie Ming, ale následky těchto bojů musely stále být patrné a tato bouřlivá historie se tematicky projevuje i v jeho básních. U Gidóa takovýchto básní nenalzáme mnoho, ale neměli bychom jejich existenci úplně ignorovat. V tomto úseku se zaměříme na následující tři básně.

¹⁶⁰ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁶¹ Ikkjú Sódžun byl znám jako velice tvrdý kritik poměrů v zenových kláštorech.

2. 1. 8. 1. Posílám člověku na severním tažení. Posílám s dopisem Sekišicuovi.

[22]

送人北征。兼簡石室

Posílám člověku na severním tažení. Posílám s dopisem Sekišicuovi.

叢林不見老成人。

V zenovém háji není vidno starého známého,

忽送君行倍愴神。

najednou vás vyslali na cestu, mnohokrát to rmoutí ducha.

草木兵前風動地。

Tráva a stromy, před vojáky pohybuje vítr krajinou.

江湖亂裡水生春。

řeky a jezera jsou rozbouřené, voda rodí jaro.

一聲塞笛梅花落。

Jednou zazní hlas flétny z pevnosti, slivoňové květy padají,

三壘陽關柳色新。

tři opevnění, slunečné město, barva vrb je svěží.

若過丹丘逢羽客。

Jestli překročíte rumělkové kopce, střetnete se s taoistickým poustevníkem.

煩將此語爲余陳。¹⁶²

Obtěžujte se a tato slova mu za mě ukažte.

Bohužel není zřejmé, o jaké konkrétní tažení se zde jedná. Na druhou stranu ale známe adresáta. Jedná se o zenového mnicha jménem Sekišicu Zenkjú 石室善玖 (1294-1389), Gidóova vrstevníka a dalšího básníka. Sekišicu však na rozdíl do Gidóa během svého mládí studoval v Číně. Nejpravděpodobněji se mohli setkat během Sekišicuova pobytu v Kamakuře, kde byl postupně opatem několika významných zenových klášterů.

Nyní se můžeme zaměřit na samotný obsah básně. Jak tomu často bývá, nalezneme zde několik odkazů na starší čínskou poezii. Tyto odkazy jsou koncentrovány do dvou prostředních dvojverší, jež se vyznačují jasným paralelizmem.

Flétna z pevnosti, jež se objevuje v pátém verši, zcela jasně odkazuje k básni stejného jména, již za dynastie Song napsal mnich Shi Wenxiang 释文珣. Obraz pohraniční pevnosti a osamělého vojáka strážícího hranici proti barbarským nájezdníkům je všeobecně velice silný v čínské poezii. Toto téma bylo také populární za dynastie Tang. Co ale odlišuje

¹⁶² *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

tuto Gidóovu báseň od většiny jejích čínských klasik, je její sezónní zařazení. Zatímco čínské básně si většinou stýskají nad těžkou vojenskou službou na hranici, kde voják musí na podzim či v zimě odolávat studenému větru z mrazivé pouště, Gidó zde evidentně na sebe vrší mnoho prvků, jež mají navozovat atmosféru raného jara či předjaří. Vykazuje tedy jasnou schopnost inovovat zažitě schéma, i když je pravděpodobné, že se jedná o zcela prakticky motivovanou změnu. Zatímco čínští básníci psali o službě na hranici, zde se jedná o tažení na sever, takže je jenom logické, že toto tažení začalo na jaře, a ne na podzim nebo snad v zimě.

Název *yangguan sandie* 陽關三疊 označoval melodie se třemi opakováními, jež se používala při loučení, přeneseně tedy znamená loučení se s přítelem, což samozřejmě koresponduje s významem této básně. Název této skladby pochází z Wang Weiovy básně *Posílám Yuan Erovi vyslanému na západ* 送元二使安西, jinak známé jako *Melodie z města Wei* 渭城曲 jež je obsažena ve 300 tangských básních.

渭城朝雨浥輕塵,	Ve městě Wei ranní deštík skropil jemný prach
客舍青青柳色新。	u hostince zeleň vrb je svěží.
勸君更進一杯酒,	Jen si, pane, dejte ještě jednu číšku vína,
西出陽關無故人。 ¹⁶³	na západ od Slunečného průsmyku není starých přátel.

Je naprosto jisté, že Gidó nečerpá pouze z názvu této melodie, Wang Weiovu báseň bezpochyby znal, protože ve stejném verši po césuře následuje přímá citace z ní: „Barva vrb je nová“ 柳色新.

Gidó také překvapivě v závěru použije aluzi na taoistické příběhy, protože hovoří o rumělkových kopcích. Tato aluze totiž odkazuje na taoistického alchymistu Ge Hong, který se usídlil u kopců, kde se získávala rumělka. Rumělka byla používána v různých lektvarech na prodloužení života. I když samozřejmě ve skutečnosti vedla spíše k jeho zkracování. Více k tomuto tématu u Zekkaiových *Patnáct básní o životě v horách* [50], kde se rumělka objevuje opakovaně. Je dlužno poznamenat, že u Zekkaie nalezneme taoistické motivy rozhodně častěji než u Gidóa.

¹⁶³ ZHAO, Changping. *Tangshi sanbaishou quanjie*. Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2006. s. 321.

2. 1. 8. 2. Po válce (dvě básně)

[23]

亂後遣興二首

Po válce dávám průchod svým pocitům (dvě básně)

鳳歌休嘆德之窮

Píseň šilence¹⁶⁴ přestává vzdychat nad nedostatkem mravní síly.

上苑春回綠映紅

Do císařské zahrady se vrátilo jaro, v zeleni se odráží rudá.

玉帛徵賢來輦下

Nefrit a hedvábí, povolává moudré, aby přišli do hlavního města,

笙簫醉客滿堂中

ústní varhánky a flétny, opilí hosté plní síň.

龍盤虎踞¹⁶⁵今何在

Kdepak se dnes skrývá drak a krčí tygr?

觸戰蠻爭必竟空

Boje Chu a války Man jak jenom jsou prázdné.

寄語老農知得否

Zeptám se starého rolníka, ten zná zisk a ztrátu.

山前麥熟已無蟲¹⁶⁶

Před horami zraje obilí, už nemá škůdců.

Doba, v níž Gidó žil byla velice neklidná, proto není jednoduché říci, které nepokoje (ve skutečnosti válečný konflikt) má v této básni na mysli.¹⁶⁷ Snad první, čeho si čtenář povšimne, je fakt, že Gidó rozhodně není jako buddhistický mnich nestranný a otevřeně tu vyjadřuje radost nad koncem bojů, jež evidentně skončily vítězstvím spřátelené strany. Tomu se však nelze divit, protože Gidóova pozice byla výsostně politická. Kláštery Gozan byly z velké části financovány šógunátem a vytvářely protiváhu starším (a mnohem nezávislejším) sektám. Jelikož Gidó komunikoval přímo s dvorem, a tedy i s frakcí severního dvora, musel ve svých básních projevovat náležité nadšení.

Poněkud kryptický šestý verš je snadno vysvětlitelný jakožto aluze pocházející původně z knihy mistra Zhuanga. Zhuangzi v jedné pasáži hovoří o tom, že u tykadel hlemýžďe existují dvě malé země Chu a Man, které spolu neustále bojují.¹⁶⁸ Tato fantaskní představa je pochopitelně jenom obrazným přirovnáním zbytečnosti takovýchto malicherných bojů. Gidó zde tuto myšlenku aplikuje na svoji vlastní dobu, jež se mu musela zdát stejně

¹⁶⁴Z Konfuciových Hovorů, metafora bláznovství. Dalšími významy je zvuk zobcových nástrojů, případně doslova píseň bájněho ptáka fénixe mužského pohlaví.

¹⁶⁵Čtyřslabičná složenina, která si našla svoji cestu i do titulu oskarového snímku *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000). Tento vícevrstevný výraz nejčastěji označuje hlavní město, ve kterém sídlí císař.

¹⁶⁶IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušū*. [2. tisk]. Tōkyō: Iwanami šoten, 1994. Šin Nihon koten bungaku taikei. s.230.

¹⁶⁷*Ran*, čín. *luan* bývá překládán jako nepokoje, což je naprosto jasně eufemismus. Často se jednalo o občanské války mnohdy katastrofálních rozměrů.

¹⁶⁸WATSON, Burton. *The Complete Works of Zhuangzi*. New York: Columbia University Press, 2013. s. 218.

pošetilá, jako když Chu a Man bojují o prostor mezi hlemýždími tykadly. Tato historka musela být mezi zenovými mnichy dobře známá, protože i Sesson Júbai, o dvě generace starší mnich ji využívá ve své dlouhé básni *Minzanka* 岷山歌.

Sedmý verš nemůžeme pochopitelně chápat třeba ve stylu marxistického myšlení. Přiznání vědění starému rolníkovi zde pramení již z (nejenom) konfuciánských tradic, podle nichž je zemědělec základ státu a společnosti. S takovými myšlenkami ostatně operovalo mnoho myslitelů ve staré Číně. Nejde pouze o příhodně pojmenovanou agrární školu, ale i o taoisty a dokonce legisty, i když ti měli samozřejmě poněkud jinou agendu.

Tuto i následující báseň můžeme porovnat s básní Zekkaie Čúšina *Akamagaseki* [52], v níž se Zekkai zabývá podobným tématem při pohledu na místo dávné bitvy u Dannoury (1185). Rozdíl mezi touto a Zekkaiovou básní je ale markantní. Zatímco Zekkai pracuje vizuálně se skutečným pohledem do krajiny kolem vnitřního Japonského moře (*Setonaikai*), Gidó zde vrství obrazy, jež jsou sice velice barvitě, ale zároveň dosti abstraktní. Zatímco Zekkai pracuje s krajinou, Gidó v podstatě umně řetězí klišé, která se významově pojí s koncem bojů. Následující báseň je ale přece jenom poněkud konkrétnější a více se podobá Zekkaiově básni.

[24]

乱後遣興

Po válce (báseň druhá)

海辺高閣倚天風

Vysoká věž na mořském pobřeží opírá se o nebeský vítr,

明滅楼台蜃気紅

rozsvěcuje se a hasne věž, perlorodky vypouští rudé qi.

草木淒涼兵火後

Býlí a stromové vychladlo po ohni bojů,

山河彷彿戦図中

hory a řeky se zdají být jako na válečných obrazech.

興亡有数従来事

Vzestup a pád země se řídí pravidly,

風月無情自慢空

vítr a měsíc nemají citu, samy vyplňují nebesa.

聊藉詩篇寄悽惻

Na chvíli jsem si půjčil sbírku básní, abych jí svěřil svůj smutek,

Zde se dostáváme opět do situace, kdy nevíme, zda se básník dívá na obraz nebo na skutečnou krajinu. Je ale dosti pravděpodobné, že se nedíval ani na jedno a popisoval pouze fiktivní krajinu ve své mysli. První verš působí zcela realisticky, jelikož v nás vyvolává představu mořského pobřeží s věží, jež se opírá o nebeský vítr. Tento výraz působí velice neotřele, alespoň tedy pro českého čtenáře, jenž je zvyklý spíše na to, že se vítr opírá do věže. V druhém verši se však objeví prvek, jenž poněkud snižuje realističnost popisu krajiny v básni. Objevují se zde škeble, které vypouští svoje *qi*. Zní to samozřejmě velice fantaskně, ale tento výraz se v čínštině používá pro označení fata morgany. Je zde ale drobný detail, jenž tento verš odlišuje od běžného použití tohoto výrazu. *Qi* nebo pára, záleží na překladu, je v tomto případě rudá, což může v daném kontextu znamenat dvě věci. První z nich je krev padlých bojovníků a druhá je oheň.

V třetím verši se pak skutečně objevuje oheň, oheň boje. Jelikož se ale jedná o popis situace po skončení bojů, vegetace již je chladivá, což zřejmě naznačuje klid, který nastal.

Ve čtvrtém verši se pak objevuje odkaz na starší báseň, v tomto případě na pozdně tangského básníka Cao Songa 曹松 (?-903).¹⁷⁰ Ten ve své nejslavnější básni nepokrytě hovoří o bojích na konci dynastie Tang, o utrpení běžného obyvatelstva i ztrátách na životě:

己亥歲

Rok 879

澤國江山入戰圖, *Země vod, řeky a hory vstoupily do válečného obrazu,*生民何計樂樵蘇. *jak mohou lidé vesele sbírat dříví na podpal?*憑君莫話封侯事, *Prosím vás, pane, nemluvte o záležitostech lenních pánů,*一將功成萬骨枯. ¹⁷¹ *úspěch jednoho generála znamená deset tisíc koster.*

¹⁶⁹ IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušú*. [2. tisk]. Tōkyō: Iwanami šoten, 1994. Šin Nihon koten bungaku taikei. s.230.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ CHENG, Qingbin. *Zhonghua shici mingju jianshang*. Hohhot: Neimenggu renmin chubanshe, 2013. s. 200.

Je pochopitelné, proč si Gidó vybral právě tuto báseň jako zdroj inspirace. Cao Song hovoří o hrůzách války velice stručně a přesto působivě. Když v zemi zuřil válečný konflikt, trpěli obyčejní lidé stejně, ať už se jednalo o Čínu nebo o Japonsko.

V šestém verši se ale dozvídáme, že starosti lidí nechávají bez pohnutí vítr a měsíc, které vyplňují nebesa. Příroda je tedy k lidskému utrpení hluchá. V předposledním verši se nakonec vynořuje figura vypravěče, jenž byl doposud pouze implicitně přítomen. Vypravěč si vypůjčí knihu básní, aby jí svěřil svůj smutek, jenž nebyl zdaleka tak patrný v předchozí básni.

Přes z počátku mírně optimisticky naladěný tón končí tato báseň velmi melancholicky, protože na bojišti se kosti vojáků mění v červy, kteří tyto kosti nahlodávají. Gidó se zde částečně vrací k Cao Songovi, jelikož i on hovořil o kostech padlých. Gidó evidentně poopravil poněkud oslavný tón, jenž nastolil v předchozí básni. Moc dobře si musel uvědomovat, k čemu vede veškeré válčení a jeho myšlenky se zde soustředí hlavně na padlé vojáky. Tu tam jsou oslavy vítězného císařského dvora.

Tyto dvě básně je možné analyzovat jako vyjádření dvou svářících se principů, na jedné straně pozice vysokého hodnostáře, na druhé buddhistického mnicha, na jedné straně radost z konce bojů, na druhé pak smutek nad ztrátou lidského života. Tato dichotomie ve dvou básních ze štětce jednoho japonského mnicha je činí o to zajímavější a postavu Gidóa Čúšina, jak ji vidíme skrz prizma jeho poezie, o to lidštější.

2. 1. 9. Melancholické vzpomínání

Melancholické vzpomínání (*huaigu/huaijiu*) bylo spíše silnou stránkou Zekkaie Čúšina, ale Gidó Šúšin také napsal několik básní na toto téma. Pro účely této práce je důležité, jak se tito dva básníci vyrovnali s podobným tématem, ale zde v první z následujících můžeme nahlédnout i na jiný aspekt poezie japonských zenových mnichů: Jakým způsobem zakomponovali japonská básnická témata do čínského rámce.

2. 1. 9. 1. Melancholicky vzpomínám na dávné časy u slivoní

[25]

梅邊懷舊

U slivoní melancholicky vzpomínám na dávné časy

爲愛梅花傍水潯
昔人曾此淚沾襟

Pro lásku k slivoňovým květům u vodního břehu,
dávný člověk u nich ronil slzy do rukávů.

祇應夜夜枝頭月
照見忠臣許國心¹⁷²

Jenom za nocí ve větvích měsíc
osvětluje věrného ministra, jenž obětoval srdce zemi.

Je dosti pravděpodobné, že dávný člověk v této básni je Sugawara no Mičizane 菅原道真 (845-903), slavný japonský básník, aristokrat, politik a posmrtně božstvo vzdělanosti. Součástí jeho legendy je to, že údajně miloval květy slivoní, jež rostly v jeho zahradě. (I když není zřejmé, zda je tato legenda pravdivá.) Jelikož byl (zřejmě křivě) obviněn z přípravy puče a poslán do vyhnanství do Dazaifu na Kjúšú, kde v chudobě zemřel, je jeho obraz, kdy roní slzy na dlouhé rukávy svého roucha, velice případný a také velice silný, pokud je čtenář této básně obeznámen s japonskými dějinami.

Tato báseň je velice důležitá, jelikož propojuje literaturu Gozan s domácí japonskou tradicí básní v čínštině i v japonštině, protože Sugawara no Mičizane byl schopným básníkem v obou jazycích. Obraz aristokrata, či aristokratky, již roní slzy do volných rukávů svých bohatě zdobených rouch je typickou součástí japonské poezie. Symbol slivoně je velice silným prvkem v čínské poezii a zároveň plní roli nejčastějšího rostlinného prvku v nejstarší japonské poezii *waka*. Slivoň je tak pojivem, které čtenáře v Japonsku vede zpět v historii ke kořenům jak domácí, tak zahraniční poezie. To vše se pak spojuje v osobě Sugawara no Mičizaneho. Sugawara, jakožto aristokrat, bilingvní básník a později dokonce božstvo, je nesmazatelným prvkem v japonské kultuře. Slivoň se stala jeho symbolem a zůstala v těsném spojení s jeho legendou až do dnešních dnů. Pokud navštívíte jednu ze svatyní Tenmangú, což je označení používané pro jemu zasvěcené šintoistické svatyně, zcela jistě objevíte několik slivoní, či dokonce celý slivoňový sad. Gidó tak zde dosáhl téměř dokonalé syntézy čínského a japonského, obou básnických tradic a zároveň dodržení kontinuity s klasickým Japonskem. Toto těsné spojení s tradicí však již Gidóa o mnoho let nepřežilo, k přervání tohoto kulturního pojiva mělo dojít již o 60 let později ve válkách Ónin.

Takovýto odkaz k dřívější japonské literatuře je v literatuře Pěti Hor téměř ojedinělý, protože mniši v této době čerpali většinou přímo z čínských zdrojů, jak je zřejmé prakticky ze všech zde zkoumaných básní. Gidó Šúšin postoupil v japonizaci svých básní daleko spíše v rovině tematické, nikoliv v záležitostech formy. I když někteří badatelé nacházejí v jeho poezii chyby způsobené příměsí japonských gramatických vzorců (např. Irija), v makroskopickém hledisku Gidó přísně následoval své čínské vzory. V poezii u Gidóa a u

¹⁷² *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

Zekkaie vidíme v jistém slova smyslu působení přesně opačných vlivů. Zatímco Gidó vlivem prostředí básně v tematické složce pojaponštuje, Zekkaiova poezie je totálně sinizovaná ve všech směrech.

Jak tomu bylo i v případě první Gidóovy básně, jež byla analyzována v této práci, Gidó zapracovává japonské reálie do čínské formy velmi nenásilným a nenápadným způsobem. Slivoň je rostlinou bohatě zastoupenou v čínské poezii a ani postava nešťastného služebníka/ministra není nikterak vzácná, vždyť velká část největších čínských básníků byli nešťastní či zneuznaní učenci a politici. Du Fu byl nucen žít kvůli Anlushanově povstání, Xie Lingyun se neprosadil u dvora a nakonec byl popraven, Cao Zhi prohrál v souboji o nástupnictví a do konce života mu nebylo dovoleno se účastnit politického dění. Sugawara no Mičizane se tomuto archetypu příliš nevymykal.

Opět stojí za to si povšimnout toho, jak se na rozdíl do Zekkaiových básní *huaigu*, tato báseň vyznačuje velice malým rozsahem, mentální prostor této básně je omezen v podstatě pouze na jedinou scénu, jež zahrnuje jenom „dávného člověka“, jenž pláče u slivoní rostoucích na břehu a nad ním září měsíc prosvítající skrz listoví. Takováto kompozice se jeví být velmi vhodná pro čínskojazyčné čtyřverší a zároveň připomíná klasickou japonskou poezii *waka*, již ostatně Sugawara no Mičizane také tvořil.

2. 1. 9. 2. Využívám rým a na cestě píši o melancholii velebnému pánu Hakuovi

[26]

次韻途中寄懷柏上人

Využívám rým a na cestě píši o melancholii velebnému pánu
Hakuovi

旅客憐莊舄

Poutník na cestě lituje Zhuang Xiho,

離人唱渭城

daleký člověk si brouká báseň o městě Wei.

祇因頻話別

Jenom protože se často loučíme,

多不快平生

je mnoho neradostných věcí v životě.

烏鵲月中起

Vrány a straky se vznášejí k měsíci,

鵲鵲沙上鳴

konipas zpívá na břehu.

暮雲無限好

Soumravná oblaka jsou nekonečně krásná,

V této básni se Gidó naopak zabývá silně čínským tématem a podobnosti se Zekkaiovou tvorbou jsou tedy výraznější.

Irija se domnívá, že se jedná o Hakudóa Bon'iho (1357-1434), jednoho z Gidóových žáků.¹⁷⁴

Gidó zde píše o svých melancholických vzpomínkách na domov během cesty na nějaké blíže neurčené místo. Z této básně není jasné, kam by mohl Gidó putovat, protože zde nenalezneme žádné místní jméno. Vlastně by tato báseň mohla být také zařazena do žánru „muž na cestách“, jichž nalezneme v čínskojazyčné poezii dosti velké množství. Dalším prvkem, jehož si v této básni povšimneme, je až kromobyčejné množství odkazů na jiné básně. Jistým způsobem je logické, že v básních, jež jsou určeny pro komunikaci mezi různými mnichy, bude více podobných odkazů, jež ukazují básníkovu erudici a navozují v cílovém čtenáři pocit, že komunikuje s velice vzdělanou osobou. Taková potřeba je ale v případě básní vytvořených jen tak pro potěchu mnohem nižší. Podíváme-li se na některé z Gidóových hravějších básní, nalezneme v nich mnohdy jen jednu aluzi, či možná dokonce žádnou, jelikož je v nich autor svázán kromě základních pravidel formy, v níž tvoří, pouze svou vlastní preferencí, svou vlastní náladou.

Vzhledem k přítomnosti výše zmíněných aluzí je třeba je nejdříve vysvětlit:

Jméno Zhuang Xi odkazuje k jedné z osob z čínského Období Válčících států. Zhuang Xi pocházel z polobarbarského státu Yue, ale již v mládí svůj stát opustil a získal velké mění v jihočínském státě Chu. Když ale onemocněl, často tesknil po svém domově.¹⁷⁵ Význam této historiky v rámci této básně je dosti zřejmý. Poutník na cestě, tedy pravděpodobně sám Gidó, lituje Zhuang Xiho a také s ním soucítí, protože se mu samotnému stýská po domově.

Druhá aluze je ještě zajímavější z básnického hlediska, protože se odvolává k Wang Weiově básni *Weicheng qu*, o které jsme se již dříve zmínili:

渭城曲

¹⁷³ IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušú*. [2. tisk]. Tōkyō: Iwanami šoten, 1994. Šin Nihon koten bungaku taikei. s. 216.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.

渭城朝雨浥輕塵,	Ve městě Wei ranní deštík skropil jemný prach
客舍青青柳色新。	u hostince zeleň vrb je svěží.
勸君更進一杯酒,	Jen si, pane, dejte ještě jednu číšku vína,
西出陽關無故人。 ¹⁷⁶	na západ od Slunečného průsmyku není starých přátel.

Weicheng, tedy vlastně město Wei, je jiné jméno města Xianyang, starého hlavního města dynastie Qin, nacházejícího se nedaleko dnešního Xi'anu. Wang Wei se zřejmě nacházel v hostinci a svého společníka vybízí k tomu, aby si dal ještě jednu číšku alkoholu, protože až vyrazí na západ od Yangguanu, tak již nenarazí na žádného starého přítele. Důvod proč někdo, kdo je daleko od svého domova, recituje tuto báseň, je zřejmý.

Předposlední verš Gidóovy básně pak odkazuje na dalšího básníka z dynastie Tang, tentokrát na o něco pozdějšího Li Shangyina (813–858) a jeho báseň *Během radostného cestování stoupám na planinu* (樂遊登原)

向晚意不適	K večeru je moje mysl neklidná,
驅車登古原	nasednu do vozu a vystoupám na starou planinu.
夕陽無限好	Večerní slunce je nekonečně krásné,
只是近黃昏 ¹⁷⁷	jen se už blíží zlatý soumrak.

Z této básně si Gidó vypůjčil formulaci třetího verše. Zatímco Li Shangyin zde opěvuje krásu slunce chýlícího se navečer k západu, Gidó vytváří drobnou variaci na toto téma a chválí krásu oblak při západu slunce.

Gidó tedy v závěru básně přiznává, že výhled, když je na cestách, je překrásný, ale o to více je jeho srdce naplněno pocity, když se ohlédne za sebe (zřejmě k domovu, odkud přišel.)

Tato báseň se velmi liší svojí kompozicí od předchozí básně. Částečně je to vyvoláno délkou těchto básní, jak už bylo zmíněno, vyžaduje čtyřverší pro svoji krátkost poněkud jinou strukturu než osmiverší. Navíc v tomto případě se tyto básně odlišují také délkou jednotlivých veršů. Zatímco sedmislabičný verš umožňuje větší sémantickou a syntaktickou složitost, pětislabičný verš tíhne ke zkratkovitosti a jednoduchosti. V podstatě zde tedy proti sobě působí dvě síly, osm veršů umožňuje delší narativ a pětislabičný verš nutí básníka k jednoduchosti jednotlivých úseků. Druhým významným faktorem je ale tematika básně.

¹⁷⁶ ZHAO, Changping. *Tangshi sanbaishou quanjie*. Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2006. s. 321.

¹⁷⁷ Ibid. s. 278.

Zatímco předchozí báseň se soustředila na jednu scénu a jeden mentální prostor s menším množstvím prvků, zde dochází k četným a bohatým změnám scén a ohnisko čtenářovy pozornosti se prudce přesouvá od jednoho prvku k druhému. V prvním dvojverší začínáme evidentně v daleké minulosti. Zhuang Xi i odkaz na Wang Weiovu báseň zcela jasně určí tuto charakteristiku. Z tohoto velice vizuálně zaměřeného dvojverší se ale v druhém dvojverší přesuneme do všeobecné roviny, a tedy do nitra básnického subjektu. Se třetím dvojverším opět přichází zlom a objevuje se další mentální prostor, jenž se částečně vrací k prvnímu dvojverší, opět se nacházíme v exteriéru a dozvídáme se, že nastala noc. Čtenář stále ještě neví, jestli se jedná o odkaz k dávným poutníkům v prvním verši, nebo jestli se nacházíme ve vypravěčově současnosti. To se dozvídáme až v posledním dvojverší, jež na toto navazuje a poprvé se vypravěč vynoří explicitně. Měsíc a množství ptactva z třetího dvojverší se dostává do zorného pole vypravěče (přesněji řečeno se čtenář dozvídá, že se nacházejí v zorném poli vypravěče) a vzniká smíšený mentální prostor, jenž do zorného pole čtenáře přidává jak vypravěče, tak oblaka za soumraku.

2. 1. 10. Básně na obrazy

V této podkapitole se budeme zabývat Gidóovými básněmi, v nichž se jednak o obrazech hovoří nebo jsou pro obrazy přímo určeny. Na rozdíl od Zekkaie zřejmě Gidó tomuto žánru příliš neholdoval, protože se takovýchto básní v jeho sbírce Kúgešú vyskytuje relativně málo.

2. 1. 10. 1. O obrazu řek a hor

[27]

題山水圖

O obrazu řek a hor

老步伶仃橋上過

Na stará kolena se touláte, překročíte most,

知君家在夕陽西

vím, že Váš dům, pane, je na západ od večerního slunce,

漁舟一葉歸何晚

Jak pozdě se jen navrátí osamělá loďka rybářova,

暝色江村路欲迷¹⁷⁸

cožpak se snažíte zabloudit na cestě do vísky u řeky potemnělé?

¹⁷⁸ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdzó, 2007.

Tato báseň byla vybrána jako jeden z příkladů Gidóovy poezie, jelikož ji lze snadno porovnat s poezií Zekkaie Čúšina, jenž složil mnoho básní na obrazy. Druhým důvodem je to, že zde můžeme pozorovat zajímavý způsob práce s osobami v rámci básně. Z prvního verše nepoznáme, kdo je vypravěč a komu je daný text adresován. V druhém verši ale zjistíme, že vypravěč, jenž byl doposud implicitní, se vynořuje a hovoří s jistou osobou označovanou jako *jun* 君, „pán“, což je standardní zdvořilé oslovení v klasické čínštině, čemuž odpovídá klasické japonské *kimi*. Díky tomu se dozvídáme, že (smyšlený) posluchač je s největší pravděpodobností muž a díky prvnímu verši muž pokročilého věku. Až třetí verš nám naznačuje, že posluchač je starý rybář, jenž se vrací domů. Je naprosto typické, že tato báseň o obrazu by bez svého nadpisu byla naprosto neodlišitelná od básně zabývající se skutečnou přírodou. Jen zřídka se v takovýchto básních objeví zmínka, jež by explicitně určila, že mentální prostor, jenž si čtenář představuje, je ve skutečnosti dvourozměrný prostor na papíře či hedvábí, a tedy pouze zpodobnění nějaké pravděpodobně neskutečné scenerie. (Tento typ čínské malby se většinou nesnaží o realističnost, nýbrž o navození atmosféry prudkých hor a hlubokých vod.)¹⁷⁹ Jako výjimku můžeme uvést třetí ze série Zekkaiových básní *Posílám poustevníkovi Tanzenovi s díky za malbu* [45], kde se přímo v těle básně hovoří o tom, že vypravěč rozmotává svitek s malbou.

Postava osamělého rybáře je jak v čínském malířství, tak v čínském básnictví velice častá a oblíbená. Je dokonce tak oblíbená, že osamělý rybář v loďce se stal samotným symbolem osamělosti, zvláště osamělosti na cestách, jak je tomu právě v této básni.

2. 1. 10. 2. Prohlížím si svitek s básněmi mých přátel o obrazu Tao Yuanminga trhajícího chryzantémy a pro zábavu připisuji na konec

[28]

觀諸友淵明采菊圖詩卷戲題其尾

Prohlížím si svitek s básněmi mých přátel o obrazu Tao Yuanminga¹⁸⁰ trhajícího chryzantémy a pro zábavu připisuji na konec

[Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁷⁹ I když tato fantaskní krajina většinou svými prvky odkazuje ke skutečné krajině jižní Číny.

¹⁸⁰ Tao Yuanming 陶淵明 (365?–427) byl básník žijící během období dynastie Východní Jin a začátku dynastie Liu Song. Byl známý pro svůj život v ústraní a napsal několik stěžejních děl, jež ovlivnily celou čínskou kulturu, kromě jiných *Pramen broskvových květů*.

夜來夢入海南鄉	Noc přichází, nořím se do snu, víska na jih od moře,
松已蒼髯菊已霜	pinie má modravý vous, na chryzantémách je již jinovatka,
曉鼓鼙(鼙)催客起	Při úsvitu tlukot bubnu velí hostům, aby vstali.
歸田欲賦未成章 ¹⁸¹	Vrátím se do polí, chci skládat ódy, ale ještě nemám ani větu.

V této básni z nějakého důvodu chybí jeden znak, ale evidentně by se mělo jednat o sedmislabičné čtyřverší, protože poslední znaky prvního, druhého a čtvrtého verše se rýmují (konkrétně 鄉, 霜 a 章). Z toho plyne, že slabika musí chybět buď ve třetím nebo ve čtvrtém verši. Vzhledem k tomu, že jedny z nejslavnějších Tao Yuanmingových básní jsou básně *O Návratu do polí a zahrad*, je extrémně pravděpodobné, že znaky návrat 歸 a pole 田 patří k sobě. Chybějící znak se tedy měl nacházet v třetím verši. To nám umožňuje odhadnout, že chybějícím znakem bude znak 鼙, což je zvuk bubnů. Tento znak je v básních často zdvojen a sekvence 曉鼓鼙鼙, „Při úsvitu bubnů tlukot,“ se objevuje v několika tangských a songských básních.

Obraz Tao Yuanminga trhajícího chryzantémy byl velice oblíbeným tématem, dobře zapadajícím do Tao Yuanmingovy legendy, již básníci Pěti Hor velice často využívali jako zdroj odkazů. Je tomu tak díky pověsti, která se kolem Tao Yuanminga vytvořila jakožto příkladného „poustevníka“, či spíše muže žijícího v ústraní.¹⁸² Více tomuto tématu budeme věnovat u Zekkaie Čúšina, jenž na Tao Yuanminga také často odkazuje. Borovice, stejně jako chryzantémy rostly u Tao Yuanmingova domu, o čemž máme svědectví z první ruky, protože o nich Tao Yuanming sám píše ve svém slavném díle *Návrat* 歸去來辭. Tam v krátkém popisu své zahrady píše:

三逕就荒,松菊猶存. „Tři cestičky již zarostly, ale borovice a chryzantémy [tu] stále jsou.“ Zde se pojí borovice a chryzantémy s představou pozdního podzimu, kdy již na rostlinstvo padá jinovatka. Chryzantémy totiž jsou všeobecně spojovány s podzimem, protože v té době vykvétají.

Ke konci stejného textu Tak Yuanming také píše 登東皋以舒嘯, 臨清流而賦詩 „Vystoupám na východní vrch a nahlas si hvízdám, budu hledět do čistého proudu a skládat

¹⁸¹ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁸² SWARTZ, Wendy. *Reading Tao Yuanming: shifting paradigms of historical reception (427-1900)*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, c2008. Harvard East Asian Monographs. s. 23-94.

básně.“¹⁸³ Gidó si ve své básni hraje s tímto motivem a tvrdí, že už se vrátil do polí, ale z básně nemá ještě ani větu.

Pokud se zaměříme na strukturu samotné básně, tak zjistíme, že se podobá jiným Gidóovým básním v tom, že zde Gidó pracuje se sny, stejně jako tomu bylo v básni *Předkládám dle příkazu veliteli palácové stráže zleva* [1]. Vytváří tak dvojstupňovou strukturu, v níž je jeden fikční svět zanořen do druhého. Básnický subjekt tedy prohlašuje, že se v noci noří do snu, kde vidí vísku na jih od moře, ve stejné rovině se pak zřejmě nacházejí borovice a chryzantémy pokryté jinovatkou. Zde jde bezesporu o vesnici, v níž žil Tao Yuanming, a o rostlinstvo zobrazené na obraze zmíněném v nadpisu básně. Gidó zde tedy staví na jednu rovinu obsah vypravěčova snu s obsahem obrazu. V třetím verši, jak je tomu obvyklé, nastává změna tématu. Je obtížné určit, zda se stále nacházíme na snové úrovni či nikoliv. Za úsvitu se totiž ozývají bubny a čtenář neví, zda to jsou bubny, o nichž se vypravěči zdá, nebo jsou to bubny, které vypravěče budí ze snu. V posledním verši se tak či onak ale praví, že vypravěč, chtěl stejně jako Tao Yuanming psát básně, ale ještě nenapsal ani jednu větu.

2. 1. 10. 3. Květy skořicovníku na vějíři

[29]

扇面桂花

Květy skořicovníku na vějíři

秋風一拂木犀開

Podzimní vítr jedním mávnutím otevírá květy osmanthu,

便見尋香蜂蝶來

už vidím přilákány vůní přilétat včely a motýly.

山谷先生歸去後

Do horského údolí, když se pán vrátil,

祖庭寂寞鎖蒼苔¹⁸⁴

zahrada patriarchů osaměla, zavřena je zeleným mechem.

I u Zekkaie nalezneme podobnou báseň na vějíř (viz *Bambus na vějíři* [44]). Ačkoli Gidó ani Zekkai nebyli malíři, mnoho z jejich přátel, kolegů a souvěrců bylo. Mniši tak často mezi sebou, ale i s laiky spolupracovali při tvorbě tušových maleb na svitcích, ale i na paravánech a vějířích. Více o tomto tématu u Zekkaie Čúšina, jenž se evidentně takovýchto kolaborací

¹⁸³ ZHANG, Tiehua. *Guiqulaixici*. Chongqing: Chongqing chubanshe, 2009.

¹⁸⁴ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

účastnil častěji.

Třetí verš je pravděpodobně opět odkazem na Tao Yuanminga, jak tomu bylo u předchozí básně, neboť Tao Yuanming byl znám jako Pán od pěti jív a napsal známý text o návratu do polí a zahrad. Zahrada patriarchů je básnický výraz pro klášter.

Osmanthus fragrans česky zvaná oliva libovonná, jindy také nazývaná skořicovník (podle čínského názvu *guihua* 桂花, skořicový květ), ve skutečnosti se ale nejedná o druh příbuzný skořicovníku, nýbrž, jak naznačuje český název, olivovníku.

Jedná se zde o velice intimně působící krátkou kompozici, jež jemně navozuje atmosféru, jež vychází z malby na vějíři. Gidó zde v prvním dvojverší spojuje několik klíčových prvků – podzimní vítr, ten navozuje sezónní atmosféru; květy vydávající jemnou vůni; včely a motýli touto vůní přitahovány. V třetí verši tradičně přichází zlom. V něm báseň odstupuje od drobných jednotlivostí a obraz se rozšíří, v tomto momentu se nacházíme v celém horském údolí a právě zde se objevuje výše zmíněný odkaz na Tao Yuanminga. Poslední verš můžeme vysvětlit dvěma různými způsoby. První je dosti přímočarý. Na malbě na vějíři je vyobrazen i starý opuštěný buddhistický klášter. Druhá možnost je, že se dostáváme mimo rámec malby a Gidó zde hovoří o prostředí, v němž se nachází (Tedy přesněji řečeno prostředí, v němž se nachází implicitní vypravěč). V tom případě by pak tato báseň měla opět podobnou stavbu, jako jeho báseň o zmarlice (*Předkládám dle příkazu veliteli palácové stráže zleva* [1]), tentokrát bez použití snu, ale zato strukturně podobněji než v předchozí básni na téma *Obrazu Tao Yuanminga* [28], jelikož zde stejně jako v básni o zmarlice se z nižší úrovně (v oné básni ze snu, zde z malby na vějíři), vynořujeme až v samotném závěru básně.

Celkově lze prohlásit, že jedním z hlavních rozdílů mezi tvorbou Gidóa a Zekkaie spočívá v tom, že Gidóova poezie je výrazně méně vizuálně založená než Zekkaiova.

2. 1. 11. Drobné kompozice

V této podkapitole volně navážeme na předchozí podkapitolu, jelikož se budeme zabývat i nadále drobnými kompozicemi, jež spadají do různých tradičních žánrů, ale mají společné to, že zobrazují drobný uzavřený mikrokosmos.

2. 1. 11. 1. Rákos

[30]

蘆

Rákos

碧玉叢叢出水長

Zelený jadeit v houštinách vystupuje dlouze z vodní hladiny,

折來尚帶月華涼

i když jej zlomíte, stále opásán měsíčním světlem přináší
chládek.

翻思西祖曾乘去

Vzpomínám si, že západní patriarcha na něm kdysi připlul,

萬里秋江一葉航¹⁸⁵

na tisících mílích podzimní řeky jedno stéblo coby loď.

Formálně se jedná o báseň z kategorie *yongwu*, tedy o „báseň o věcech“, neboť do této kategorie spadají i živé bytosti.

Zelený jadeit 碧玉 je básnické vyjádření pro rákos, tato metafora je snadno uchopitelná i pro nepoučeného čtenáře, neboť je dosti přímočará: mladé rákosí svou svěží zelení prostě připomínalo čínským básníkům barvu jadeitu.

Je dlužno poznamenat, že tato báseň je pro Gidóa až neobvykle vizuálně zaměřena. Většina jeho básní, pokud už obsahuje více vizuálních motivů, tak se jedná spíše o intimní kompozice s malým rozsahem (jako např. následující báseň), kdežto zde se Gidó více rozmachuje a hovoří o výhledu na řeku o tisíce mílích. To může být způsobeno tím, že téma, o kterém zde pojednává zvláště v druhém dvojverší, často bývalo námětem pro malby.

V druhém dvojverší totiž autor sáhne k zenové mytologii a připomene historku, v níž západní patriarcha (což není nikdo jiný než Bódhidharma¹⁸⁶, první zenový patriarcha) přeplul Dlouhou řeku na jednom stéblu rákosu. Později se objevila i varianta této legendy, podle které se podobným způsobem přeplavil do Japonska. Tato představa Bódhidharmy, nebo krátce Darumy, jak je znám v Japonsku, jenž se plaví na stéblu přes velkou vodní plochu, dala, jak už bylo zmíněno, vzniknout i mnoha zenovým obrazům. Přítomnost zmínky o

¹⁸⁵ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁸⁶ Bódhidharma je v podstatě polomýtická postava. Pokud skutečně žil, (existuje zápis jednoho čínského mnicha, jenž náhodou potkal cizího mnicha tohoto jména původem z jižní Asie, je však otázkou, zda se skutečně jedná o prvního patriarchu), přišel do jižní Číny z jižní Indie ke konci 5. století a začal učit *dhjánu*, tedy umění meditace čínsky *chan*, japonsky *zen*. Kolem jeho života panuje nespočet legend. Svoji *dharmu* měl předat čínskému mnichovi jménem Huiko, jenž se tak stal druhým zenovým patriarchou. (DUMOULIN, Heinrich. *Zen Buddhism: a history. Vol. 1., India and China: with a new supplement on the Northern school of Chinese Zen*. New York: Macmillan, 1994. s 87-90.)

zenovém patriarchovi poukazuje na jeden z hlavních rozdílů, jež můžeme nalézt mezi Gidóovou a Zekkaiovou poezií. Explicitní zmínky o zenu a jeho historii se totiž, jak uvidíme, v Zekkaiově poezii objevují jenom velice zřídka. Zde se takováto zmínka vynořuje v básni, jež na první pohled nemá s buddhismem nic společného, ale díky silné asociaci Darumy s jedním listem či stéblem zřejmě Gidóovi tento příběh vytanul velice záhy na mysl. V této náhlé změně tématu spočívá právě vtip celé básně. V druhém dvojverší čtyřverší *jueju* standardně dochází k nečekanému zvratu, jenž má za cíl celou báseň pro čtenáře ozvláštnit. Nečekaná změna, jež ale paradoxně nevybočuje z konvence, upoutá čtenářovu pozornost. Nový motiv vystupuje do popředí, zatímco téma předchozího dvojverší se přesouvá do pozadí a stává se rámcem, v němž se nový motiv odehrává. Jednoduše řečeno to, že se v básni náhle vynoří Bódhidharma, zabraňuje tomu, aby se nám tato báseň jevila jako naprosto nezajímavé dílo.

Významná je zmínka o Bódhidharmovi v Gidóově verši i z hlediska frekvence jejího výskytu. Daruma, jakožto první zenový patriarcha, zásadní to postava zenové mytologie, by se teoreticky měl objevovat velice často v poezii zenových mnichů, ale překvapivě tomu tak není. Jediný mnich, který se k němu opakovaně vracel, byl Ikkjú Sódžun, jenž ale de facto nepatřil ke klášterům Gozan.¹⁸⁷ Možná to souvisí s tím, že v poezii mnichů z klášterů Gozan prostě nenalezneme dostatek náboženských témat, aby se v nich postava Darumy objevila častěji.

2. 1. 11. 2. Jelikož toužím po pěstění ibišku, zasadil jsem jej do stínu velkého stromu

[31]

覓木芙蓉栽寄蔭大樹	Jelikož toužím po pěstění ibišku, zasadil jsem jej do stínu velkého stromu
-----------	--

耕秋軒下種黃花	Pod domem Podzimní orby zasadím žluté květy,
日涉工夫鬢已華	celé dny pracuji, skráně mi již prokvetly.
安得芙蓉同晚節	Kéž bych jen mohl stárnout stejně jako ibišek,
結成三友護吾家 ¹⁸⁸	abychom se stali třemi přáteli chránícími můj domov.

¹⁸⁷ NAKAMOTO, Kan. *Kjóunshú, Kjóunšišú, Džikaišú*. Tokio: Gendai Šičóša, 1976.

¹⁸⁸ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007.

Výše uvedená báseň je v porovnání s jinými analyzovanými díly v této práci velice klidná a zabývá se spíše Gidóovým mikrokosmem než celým světem. Pro jejího čtenáře jako by neexistovalo nic kromě několika málo prvků: ibišku, stromu, v jehož stínu ibišek roste, dům, za kterým tento strom stojí, a nakonec vypravěč samotný. Takováto báseň velice ostře kontrastuje s velkou částí Zekkaiovy poezie. U Zekkaie vidíme velké výjevy z čínské historie, působivé scenérie velké čínské přírody a přinejmenším alespoň zelené hory. Gidóova poezie na čtenáře působí mnohem introspektivněji. To může samozřejmě souviset s povahou těchto dvou autorů a také s vlivy, kterým byli oba vystaveni. Už jenom rozdíl v tom, kolik měli příležitostí cestovat, se musel v jejich poezii projevit. Zároveň je koncentrace na několik jednoduchých prvků v básni velice typická pro japonskou poezii. Pokud se podíváme na možná většinu japonských básní nebo minimálně na velmi významnou část z nich, nalezneme v nich podobnou orientaci na zobrazování omezeného množství přírodnin. Vzhledem k poněkud jinému výběru přírodních prvků v tradici japonské a čínsky psané poezie samozřejmě nenalezneme příklady japonskojazyčných básní, kde by se objevovaly všechny prvky z této básně, např. ibišek není rostlinou, jež by se vyskytovala v okolí japonských kulturních center, přirozeně roste jenom na samém jihu Japonska, takže se v tradiční japonské poezii nevyskytuje. Ale nalezneme mnoho básní, jež se zabývají třeba jedním domem, jednou zahradou, a tudíž se spoléhají na vytvoření fikčního světa o velice malém rozsahu, podobně jako je tomu v této básni. To ovšem neznamená, že jsou konceptuálně prosté nebo malé svým tematickým záběrem. Stejně jako toto Gidóovo čtyřverší, jež hovoří o poklidném stárnutí, se mohou zabývat závažnými tématy, jako příklad si můžeme uvést báseň *waka* od již zmíněného Sugawara no Mičizaneho:

東風吹かば	Až bude vát východní vítr,
にほひをこせよ	vydejte svou vůni,
梅花	květy slivoní.
主なしとて	Jenom proto, že nemáte pána,
春を忘るな ¹⁸⁹	nezapomínejte na jaro.

(*Šúi wakašú*)

I v této básni máme pouze několik jednoduchých prvků, zahrada sama ani není

[Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁸⁹ *Šúišú*. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i003.html

zmíněna explicitně, ale čtenář si jistě představí, že slivoně musí někde růst. Explicitně zde máme pouze vítr, slivoně a jejich voňavé květy, vypravěče samotného a jaro. Z tohoto výčtu pak patří mezi fyzické objekty pouze postava vypravěče, slivoň a vítr.

I nepoučený čtenář pochopí, že tato báseň přes svoji jednoduchou intimitu hovoří o větším tématu odcházení či smrti. Konkrétně se zde jedná o báseň, již Mičizane složil těsně před svým exilem do dalekého Dazaifu, kde také zemřel. Ladění této básně je tedy přesně opačné než v případě Gidóovy básně, ale přesto čtenář cítí jistou spřízněnost těchto děl, nikoliv v charakteru zobrazované emoce, ale v jejich rozměru.

2. 1. 11. 3. Před zahradou se květy sakur ještě neotevřely, odpovídám příteli

[32]

庭前櫻花未開戲答友人 Před zahradou se květy sakur ještě neotevřely, odpovídám příteli

幽花不受雨頻催	Osamělé květy nepřijaly častá pozvání deště,
可怕含羞白晝開	snad se bojí rozkvést za bílého dne.
傳語尋春買園者	Vypráví se totiž, že ten, kdo navštíví jaro a kupuje zahrady,
更須點燭夜深來 ¹⁹⁰	musí zapálit louče a přijít za temné noci.

V této básni vidíme, jak se Gidó zhostil básnění na veskrze japonské téma, sakurové kvítky. Nelze říci, že bychom neměli příklady květů sakur v čínské poezii, již za dynastie Tang se objevují v básních, například u Li Shangyina. V Japonsku se však tento strom stal nejtypičtějším symbolem jara. Jeho květy se staly tak častou součástí japonské poezie, že byly označovány v básních prostě jako *hana*, tedy jednoduše květy. Je pravdou, že původně toto označení patřilo květům slivoní, jež byly často opěvovány také v Číně, postupem času ale dochází ke změně tohoto úzu a druhá polovina období Heian už patří plně sakurovým květům.

Poslední verš nám připomíná předmluvu k básni, již napsal tangský básník Li Bai 李白 (jiným čtením Li Bo, 701-762) ¹⁹¹. Tato předmluva se nazývá *Předmluva k Oslavě za jarního večera v zahradě broskvoní a slivoní* 春夜宴桃李園序. Li Bai si bere staré rčení

¹⁹⁰ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁹¹ Li Bai je jeden z trojice největších tangských básníků spolu se svým přítelem Du Fuem a Wang Weiem. Byl znám pro svoji poezii, jež byla často psána ve starých básnických formách. Podle legendy měl zemřít, když chtěl opilý na loďce obejmout odraz měsíce na vodní hladině.

z dynastie Han a říká nám, že 古人秉燭夜游 “Lidé dávnověku se bavili v noci držice louče,” Problém ovšem je, že Li Bai si tento výraz nevymyslel sám, ale přímo zde cituje Cao Piho (187-226)¹⁹² a jeho *Dopis pro Wu Zhiho* 與吳質書. Co nám ovšem napovídá, že si Gidó vypůjčil poslední verš od Li Baie a ne přímo od Cao Piho, je skutečnost, že Li Bai jako první spojil výraz “Lidé dávnověku se bavili v noci držice louče,” 古人秉燭夜游 s jarní tematikou. A protože se Gidó od tohoto vzorce nikterak neodchyluje, (viz třetí verš) dává nám to téměř jistotu, že zdrojem je skutečně Li Bai. Je otázkou, zda Gidó Cao Piho vůbec znal, přece jenom byl v Gidóově době již 1100 let po smrti. Vzhledem k tomu, že i u něj se vyskytují narážky na starou čínskou poezii, to můžeme považovat za pravděpodobné, ale nikoliv jisté. Gidó zde tedy bere typicky japonské téma a dále jej rozvíjí pomocí aluzí na staré čínské texty a tím je do sebe naprosto organicky zapojuje. Za pozornost ale stojí i druhý verš, kde jsou květy sakur polidštěny a jsou jim připisovány pocity. To nám nemusí připadat nikterak významné a podobné polidštění bylo naprosto běžné v japonské poezii, ale jenom velice zřídka se objevuje v poezii čínské! Gidó zde tedy do čínské básně přenáší svůj japonský způsob myšlení, pravděpodobně bez toho, aby si to sám uvědomil. Podle Iriji výraz 可怕 má být údajně *wašú* 和習 (chyba v čínské větě, která je způsobena vlivem japonštiny na strukturu)¹⁹³, ale ve skutečnosti existují doklady užití tohoto výrazu i z čínštiny, např. v básni tangského básníka Li She. Možná tento úsek totiž nemá znamenat, že se „snad bojí“, ale „jsou ustrašené a stydlivé na to, aby rozkvetly za bílého dne“.

2. 1. 12. Tematika romantických citů

Ač se milostná tematika nezdá být buddhistickým mnichům vlastní, nalezneme i v jejich tvorbě několik děl, jež se tímto tématem v nějaké podobě zabývají.

[33]

女神廟

Svatyně bohyně

肯隨雲雨下陽台

Jsem ochoten následovat mraky a déšť pod slunečnou terasu,

曾受靈山顧命來

kdysi jsem získal horu nesmrtelných, přišel císařský edikt.

¹⁹² Cao Pi byl synem vojevůdce Cao Cao a první císař dynastie Severní Wei. Kromě toho byl, stejně jako jeho otec a mladší bratr Cao Zhi znám jako básník.

¹⁹³ IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušú*. [2. tisk]. Tōkyō: Iwanami šoten, 1994. Šin Nihon koten bungaku taikei. s. 207.

護法護人并護國

行宮門對寺門開¹⁹⁴

Ochrana dharmy, ochrana lidí, obojí chrání zemi,

na bráně císařského paláce verše, brány kláštera jsou otevřeny.

Jak už bylo zmíněno, tato báseň je relativně netypická pro Gidóa a ostatně pro poezii zenových mnichů všeobecně, jelikož v ní vystupuje ženský prvek, jenž nebyl mnichům příliš blízký. V tomto případě se ovšem jedná o blíže neznámou bohyni, takže neopouštíme plně svět duchovna. Již v prvním verši se ale objevuje poněkud nečekaný odkaz. Celý první verš je vlastně parafrází díla obsaženého ve velké čínské antologii literárních textů *Wenxuan* (jap. *Monzen*) 文選, konkrétně předmluvy k básni *fu* jménem *Gaotang fu* 高唐賦 připisované starému čínskému básníkovi Song Yumu¹⁹⁵. To, že se Gidó odkazuje k možná nejvýznamnější sbírce textů v celých čínských dějinách, není asi nikterak překvapivé, překvapivý je význam úseku, jenž si vybral. Tento úsek totiž zní takto:

旦為朝雲，暮為行雨，朝朝暮暮，陽臺之下。¹⁹⁶

Při úsvitu kvůli ranním mrakům, navečer zas kvůli dešti, od rána do večera, pod sluneční terasou.

Gaotang fu je totiž báseň o setkání krále státu Chu s horskou bohyní a je tedy povahou nejenom mystická, ale také hlavně milostná. Ač *yangtai* 陽臺 v základním významu znamená veranda či balkón, v kontextu *Wenxuanu* je to zcela jasně místo milostných radovánek mezi mužem a ženou. Mraky a déšť dokonce přímo znamenají sexuální styk. Naneštěstí je prakticky nemožné zjistit, jak se k tomuto faktu autor básně stavěl, jestli si tuto aluzi vybral, protože prostě tematicky zapadá do básně a milostnou stránku prostě ignoroval, či se rozhodl, že jisté erotično k této tematice patří.

Lingshan 靈山 objevující se v druhém verši je termín užívaný jak v taoismu, tak v buddhismu, označuje příbytek nesmrtelných.

V třetím verši dochází přímo k ukázkovému zlomu a ohnisko pozornosti se přesouvá do mnohem abstraktnější roviny. Gidó si zde neodpustil zmínit buddhismus, což můžeme dát do kontrastu se Zekkaiovou básní *Trápení u dlouhé brány* [51], kde Zekkai využívá postavu ženského vypravěče, aby hovořil o jejím hoři kvůli neopětované lásce, kde žádnou zmínku o buddhismu nenajdeme. Poslední verš této básně je poněkud obtížněji přeložitelný, záleží na tom, jak jej rozložíme na jednotlivá slova. Pokud rozdělíme verš na 行宮 門對 寺門 開, bude

¹⁹⁴ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

¹⁹⁵ Song Yu byl autorem části básní patřících ke *Chuským písním*.

¹⁹⁶ XIAO, Tong. *Wenxuan: Fu kaoyi*. Taichung: Wunan tushu chuban gufen youxian gongsi, 1991. s. 471.

znamenat, že *na bráně dočasného příbytku císaře jsou verše, brána kláštera je otevřena*. Je ale také možné tento verš rozdělit jako 行宮門對寺門開, *jdu do bran paláce naproti otevřené bráně kláštera*. Jako pravděpodobnější budu brát první variantu.

2. 1. 13. Ostatní

V této podkapitole se soustředíme na básně, jež jsou zajímavé z hlediska naší analýzy, ale tematicky nespádají do žádné z předchozích kategorií. První trojice básní se liší od předchozích děl tím, že se zjevně jedná o básnický útvar *gátha*, tedy o buddhistickou báseň.

2. 1. 13. 1. V roce 1369 v noci druhého dne devátého měsíce velký víchr poškodil střechu a dalšího dne ani v poledne neustal

[34]

已酉歲九月二日夜大風破屋明日及午乃止。余時在圓覺石屏作三偈兼簡堂中首座東谷一笑

V roce 1369 v noci druhého dne devátého měsíce velký víchr poškodil střechu a dalšího dne ani v poledne neustal. Já se v tuto chvíli nacházím ve zdech kláštera Engakudži, skládám tři *gáthy* a v prosté síni se s proboštem Tókokuem smějeme.

二年九月三日朝

狂風翻屋瓦颼颼

誰知堂裡老迦葉

宴座如山屹弗搖¹⁹⁷

V druhém roce devátého měsíce třetího dne ráno

šílený vítr odnesl střechy, tašky víří ve větru.

Kdožpak ví, že v síni starý Kášjapa,

sedí jako hora, tyčí se a ani se nepohne.

Jak už bylo zmíněno v úvodu k této podkapitole, to, co činí tyto tři básně odlišné od většiny dalších Gidóových děl v této práci, je skutečnost, že se zde jedná explicitně o buddhistickou báseň *gáthá* (čín. *jie*, jap. *ge* 偈). Takováto díla navazují na staré indické buddhistické básně, jež se v čínskojazyčném prostředí přetransformovaly ve čtyřverší ve většině ohledů nerozeznatelných od domácích čínských básní stejné délky. Skládání básní tohoto žánru bylo oblíbené i mezi dalšími japonskými zenovými mnichy, např. sbírka Ikkjúa Sódžuna *Kjóunšú*

¹⁹⁷ *Gozan bungaku zenšú*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

se skládá výhradně z *gáth*.

Tato báseň byla zřejmě složena v roce 1369, jak naznačují znaky hexadecimálního cyklu v nadpisu. Gidó zde využívá samotné datum jako první verš básně. Devátý měsíc japonského lunisolárního kalendáře odpovídá zhruba našemu říjnu, takže je možné, že se jednalo o poslední záchvěv podzimní tajfunové sezóny, jež sužuje každý rok východní Asii. Tak či onak, Gidó tuto událost zaznamenal v básni a neváhal ji okamžitě spojit s buddhistickou tematikou. Kášjapa zmíněný ve třetím verši není nikdo jiný než Mahákášjapa, tedy jeden z učedníků Buddhy, jenž se podle zenové mytologie stal prvním zenovým patriarchou a stojí u zrodu zenu jako takového. Takovéto domněnky jsou historicky nepotvrditelné, ale přesto byl zenovými mnichy uctíván. V této básni je tedy evidentně zmíněna jeho socha, ale pro účely básně je s ní zacházeno jako s živým Kášjapou. Starý patriarcha se samozřejmě nenechal vichřicí nikterak vyvést z míry a v klášterní síni seděl bez hnutí jako hora. Už samotný nadpis naznačuje, že tato báseň byla vytvořena v podstatě pro zábavu, aby vyvolala alespoň drobné pousmání. Přítomnost humoru je velice zajímavým prvkem, jenž se v rámci literatury Pěti Hor neobjevuje příliš často. Smysl pro humor je velice individuální charakteristika, jež sice může být předpokladem pro komika, ale rozhodně není podmínkou pro vykonávání úřadu zenového mnicha. V poezii Zekkaie Čúšina mnoho humoru skutečně nenajdeme. Zdá se tedy, že poezie Gidóa Šúšina je poněkud méně vycizelovaná, co se týče formálních náležitostí a jazyka, ale mnohdy výrazně niternější. Postava autora, jak se čtenáři v těchto básních prezentuje, je výrazně živější a snad lze říci i lidštější. U Zekkaie se podobným způsobem osoba autora vynoří mimo rámec normy pouze ve dvou zkoumaných dílech: *Oplakávám bratra Tana* [53] a *Povídání o staré řece* [54].

[35]

Báseň druhá

故屋脩來未幾朝
回頭又被疾風颺
老夫薄相真堪笑
三界誰家不動搖¹⁹⁸

Není to mnoho ran od doby, kdy byla stará střech opravena,
otočím svoji hlavu a už je zase větrem odváta,
starý chlap se veselí, opravdu se může smát,
ve všech třech světech kohožpak dům se netřeše?

Tato báseň, druhá z tohoto cyklu, neobsahuje příliš velké množství pro nás zajímavých prvků,

¹⁹⁸ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

ale pro úplnost si ji zde uvedeme. Nejdříve tedy několik poznámek k obsahu:

Třetí znak v prvním verši znamená „sušené maso“, což v daném kontextu nedává smysl. Zde je ale použit jako varianta znaku *xiu* 修, tedy „opravit“. *Laofu* 老夫 ve třetím verši je skromné označení, jež o sobě používali starší muži, tudíž podmětem třetí věty je sám vypravěč, jenž v této básni tak vystupuje zcela explicitně. Výraz *boxiang* 薄相 znamená obvykle „lehce,“ ale v nářečí regionu Wu¹⁹⁹, tedy oblasti, kam většina japonských zenových mnichů jezdila na studia to může znamenat „radovat se, bavit se,“ což také odpovídá obsahu této básně. Autor zde říká, že se dobře baví, že nastalá situace je natolik směšná, že se jí může jenom smát.

Buddhistická slovní zásoba se konečně vynořuje až v posledním verši. Tři světy jsou v buddhismu tři úrovně existence, ovšem zde tento termín zřejmě není použit nikterak hluboce metafyzicky, nýbrž spíše humorně jako zdůraznění prudkosti větru a rozsáhlosti tajfunu, jenž tehdy Japonsko zasáhl.

[36]

Báseň třetí

疾風畢竟不崇朝

Prudký vítr se utišil, netrvalo to ani do oběda,

一任飛蓬片片飄

celou věčnost poletující býlí se vznáší po kouscích.

但看自家方寸底

Jenom když se podívám na dno svého srdce,

昆嵐鼓海鎮搖搖²⁰⁰

i kdyby vichr Vairambhaka tloukl do moře, třesení bylo potlačeno.

Je otázkou, jak moc bezprostřední byla tato kompozice vzhledem k tomu, že Gidó do prvního dvojverší nenápadně schoval odkaz na *Knihu písní*, pravděpodobně nejstarší text, na který mohli básníci ve východní Asii vůbec odkazovat. Letící býlí, možná pelyněk, se objevuje v písních státu Wei, ze stejné kapitoly pochází i výraz „ještě nepřišlo ráno“ v prvním verši.²⁰¹ Takovéto aluze mnoho vypovídají o kontinuitě vývoje čínskojazyčné poezie i o tom, že Gidó byl schopen na tuto tradici navázat. Pokud by se jednalo o osamělou aluzi, tak by bylo možné, že autor netušil, odkud vlastně čerpá, ale v tomto případě se vyskytuje v páru, což jasně naznačuje autorský záměr. V druhém dvojverší se ale báseň od *Knihy písní* odpoutává a

¹⁹⁹ Wu je oblast ve střední Číně v okolí Shanghaie, Hangzhou, Suzhou atd. Nazývá se tak podle starověkého čínského státu Wu.

²⁰⁰ *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

²⁰¹ YU, Guanying. *Shijing xuanzhu*. Hong Kong: Daguang chubanshe, 1980. s. 45.

dostává opět buddhistický nádech.

Třetí verš si vyžaduje komentář, doslova se v něm píše: „Jenom se dívám na svůj dům, jehož podlaha má jeden čtvereční palec.“ To se nám může pochopitelně zdát jako poněkud zvláštní prohlášení, ale toto zmatení se snadno vysvětlí tím, že se jedná o slovní hříčku. *Zijia* doslova vlastní dům/domov/rodina znamená totiž sám/sebe, stejně tak *fangcun* je obrazné pojmenování pro srdce. Gidó zde tedy ve skutečnosti praví, že se dívá do vlastního nitra, což vzhledem k žánrovému zařazení této básně dává smysl.

Pilan 毘嵐, sanskrtsky *Vairambhaka*, je název všezničujícího větru, jenž vane mezi jednotlivými buddhistickými kalpami. Vichřice, jež tehdy postihla Kamakuru samozřejmě nedosahovala takovéto síly, ale přesto poskytla autorovi příležitost na tento mýtický vítr odkázat. V této na první pohled obyčejné básni tak Gidó spojuje dvě velké asijské tradice s více než dvoutisícovou historií.

Právě pomocí toho mýtického větru zakončuje tento minicyklus tří buddhistických básní. Stejně jako u předchozích básní, kde se buddhisticky vyrovnaný přístup k přírodní katastrofě mísil s humorem, je toto zakončení výsostně buddhistické. Autor zde klade do kontrastu chaos a zkázu, která panuje ve vnějším světě, a klid, který on sám pociťuje ve svém nitru. Takováto vyjádření u Zekkaie příliš nenajdeme, což může být ovlivněno tím, že v Zekkaiově sbírce Šókenkó sice lze nalézt básně s buddhistickou tematikou, ale nenalezneme v ní žádné skutečné *gáthy*.

2. 1. 13. 2. Na Tanabatu jsem obdržel dopis od starého přítele

[37]

七夕得故人書

Na Tanabatu jsem obdržel dopis od starého přítele

故人七夕寄書音

Starý přítel poslal sedmého večera dopis,

徵我平生百拙心

povolává mě, který celý život měl srdce sta nešikovností.

乞巧年來忘俗習

Po roce se modlím za zručnost, zapomenu na kmánské zvyky,

今宵未免又穿針²⁰²

dnes večer nevyhnutelně zase navleču na jehlu nit.

Tanabata (čín. *Qixi*) je původně čínský svátek, jenž se konal sedmého dne sedmého měsíce

²⁰² *Gozan bungaku zenšū*. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2019-01-21]. Dostupné z: http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

lunárního kalendáře. V dnešní době se v Japonsku slaví 7. července. Původně během Tanabaty hlavně mladé dívky prosily o zručnost v domácích pracích, v dnešní době se jedná spíše o východoasijskou obdobu svátku zamilovaných. Tanabata se v Japonsku slaví již od období Heian a v době, kdy žili Gidó a Zekkai, byla součástí japonské kultury již mnoho set let. Svoji popularitu si ostatně udržela i dodnes. Je zajímavé, že se Gidó zde částečně staví do pozice mladé dívky, ale zdá se, že si připadal nešikovný a chtěl si vymodlit zručnost, přestože se mu možná tento zvyk zdál příliš lidový pro vysoce postaveného zenového mnicha (a protože také pochopitelně neměl nic společného s buddhismem.) Tato relativně přímočará báseň nám poskytuje možnost porovnat Gidóovu tvorbu v krátkých čtyřverších s dvakrát delšími osmiveršími, jichž jsme měli příležitost v této práci analyzovat nemalé množství.

Kratší básnická forma *jueju* si nevyhnutelně vyžaduje jiný způsob výstavby básně. Nikoliv ve tónových vzorcích, jež jsou prakticky stejné, nýbrž ve výstavbě logické. V osmiverších Gidó využívá dvojverší navíc pro využití paralelismu či další odkazy za jiné texty. Ve čtyřverší ale takového prostoru příliš není, kvůli čemuž ubývá příležitostí využít výše zmíněný paralelismus. V případě básnických aluzí je tomu poněkud jinak. Ačkoli čtyřverší poskytuje mnohem méně prostoru, kam odkaz umístit, na druhou stranu ale jeho užitečnost roste, jelikož díky takovému odkazu básník najednou zmnohonásobí prostor, na němž pracuje, protože daný odkaz pro poučeného čtenáře představuje celou další rovinu. Mentální prostor onoho čtyřverší se tedy smísí s mentálním prostorem odkazovaného díla a vytvoří tak mnohem bohatší fikční svět.

2. 2. Analýza jednotlivých Zekkaiových básní

Jak již napovídá název této kapitoly, zaměříme se zde na básnickou tvorbu Zekkaie Čúšina v podobném rozsahu jako u Gidóa Šúšina v předchozí kapitole. Jelikož se jejich tvorba od sebe tematicky liší, bude se lišit i rozsah jednotlivých podkapitol podle jejich důležitosti pro daného autora.

2. 2. 1. Interakce se světskou mocí

Stejně jako Gidó, i Zekkai musel spolupracovat s tehdejšími vládci, což se mu na rozdíl od Gidóa ne vždy dařilo (viz jeho krátký životopis). Zde si uvedeme jako příklad jednu úspěšnou interakci:

Na císařský příkaz básním o Třech horách (Japonsku)

[38]

応制賦三山

Na císařský příkaz básním o Třech horách (Japonsku)

熊野峰前徐福祠

Před vrcholky v Kumanu stojí Xu Fuova svatyně,

満山薬草雨余肥

léčivé byliny po celé hoře stále sílí díky dešti.

只今海上波濤穩

Právě teď na moři se rozbouřené vlny uklidňují,

萬里好風須早歸²⁰³

na deseti tisíci ri je příznivý vítr, měl by se brzy vrátit.

Tato báseň byla vytvořena při příležitosti audience u císaře Hongwua a poskytuje tak ojedinělou příležitost pro pohled na to, jakým způsobem probíhal kontakt mnichů, a ještě k tomu Japonců s čínským císařem. Z literárního hlediska je zajímavé, jakým způsobem v básni Zekkai císaři lichotí a jak mu jemně naznačuje, že se chce vrátit do Japonska. Tato audience se odehrála ke konci Zekkaiova devítiletého pobytu v Hangzhou, kdy už pomýšlel na návrat do vlasti.

Jak nám napovídá titul básně, dostal Zekkai za úkol složit báseň na téma tří hor. Tři hory *sanshan* 三山 (jap. *sanzan*) jsou v čínských legendách jménem pro tři hory nacházející se ve východním moři, na nichž mají žít nesmrtelní, jinak je tento příbytek nesmrtelných

²⁰³ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 142.

znám také jako Penglai 蓬莱 (jap. Hórai). Vzhledem k umístění těchto hor ve východním moři se oba tyto názvy staly básnickými označeními pro Japonsko. *Sanshan* zároveň samozřejmě může odkazovat na mnoho různých skupin hor. V Japonsku jsou tímto jménem označovány svatyně v Kumanu (*Kumano hongú taiša*, *Kumano hajatama taiša* a *Kumano nači taiša*).²⁰⁴ Název Kumano znamená doslova Medvědí louka (plán), což zní dosti lákavě jako téma pro báseň v kombinaci s existencí výše zmíněných starých svatyní. Zekkai toto ryze japonské téma spojuje, jak je u něj obvyklé, se starou čínskou legendou o Xu Fuovi, služebníkovvi prvního čínského císaře, jenž se měl s flotilou lodí vydat do východního moře pro nápoj nesmrtnosti pro svého pána. Xu Fu se samozřejmě ale nikdy nevrátil a první čínský císař zemřel. Proto Zekkai v druhém verši mluví o léčivých bylinách. Tato báseň je tedy svým námětem dosti silně taoistická. V třetím verši pak Zekkai naznačuje, že by se Xu Fu měl vrátit, protože se moře uklidnilo. To je s nejvyšší pravděpodobností narážka na to, že se situace v celém Podnebesí uklidnila, díky vládě císaře Hongwua. Dokud vane příznivý vítr, měl by se tedy co nejrychleji vrátit. V tomto verši je cítit narážka na to, že i Zekkai by se za této příznivé situace měl vrátit domů. První dvojverší se velice silně drží zadání, v třetím verši pak dochází ke zlomu, který umožňuje Zekkaiovi do básně vložit svoji agendu. Jelikož první čínský císař čekal na to, až se Xu Fu vrátí s nápojem nesmrtnosti, je s tímto příběhem spojen pocit očekávání. Stejně jako Xu Fu by měl brzy přivést Hongwuovi nápoj nesmrtnosti, měl by se Zekkai po téměř desíti letech vrátit domů. Zekkai tuto prosbu dokázal umně vložit do příběhu o Xu Fuovi a jeho strategie byla, zdá se, úspěšná, protože se také nedlouho poté do Japonska vrátil.

Na Zekkaiovu báseň odpověděl Hongwu takto:

御製賜和 大明太祖高皇帝	Jeho Veličenstvo, Velký císař velkého státu Ming Taizu
	ráčil vytvořit na odpověď
熊野峰高血食祠	Vrcholy v Kumanu jsou vysoké, svatyně požívají krev
松根琥珀也応肥	i jantar v kořenech borovic by měl sílit.
當年徐福求僊藥	Tehdy Xu Fu hledal lék nesmrtelných,
直到如今更不帰 ²⁰⁵	dodnes se ale nevrátil.

²⁰⁴ Kromě toho existují ještě Jamato sanzán, což jsou kopce v jižní části prefektury Nara: Ama no kagujama, Unebujama, Miminašijama.

²⁰⁵ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 143.

Císař Hongwu na Zekkaiovu báseň odpověděl dosti konzervativním způsobem a při její výstavbě se držel pevně tématu, tak jak je rozvinul Zekkai. Hongwu samozřejmě nevěděl, že šintoistické svatyně nemohou „pojídat krev“, protože kvůli konceptu *kegare* by prolití krve v svatyni celý sakrální prostor znečistilo. V Kumanu se pochopitelně jantar nevyskytuje, ale takovýto verš jistě podtrhuje představu staré magičnosti, kterou měl císař z doslechu o Kumanu. Po tomto verši pak Hongwu prostě konstatuje, že Xu Fu se sice vydal hledat lék nesmrtelných, ale pořád se ještě nevrátil, a naznává tak, že i on zůstane smrtelným.

Celá audience se, zdá se, proběhla úspěšně a Zekkai pak za ni byl odměněn a měl možnost s císařem hovořit nejenom při hlavní audienci, ale i v poněkud soukromějším prostředí. Takovýto úspěch se jinak nepodařil snad skoro žádnému japonskému mnichovi a jen velmi málu japonských vyslanců k čínskému dvoru.²⁰⁶

2. 2. 2. Básně na obrazy

Básně psané na obrazy či alespoň na téma obrazů tvoří značnou část básnické produkce Zekkaie, tak jak ji známe ze sbírky *Šókenkó*. Přímo se tedy nabízí pro literární analýzu, také proto že se v nich projeví mnoho typických charakteristik Zekkaiový poezie. Jak bude zřejmé z jedné z dalších kapitol (5. Vliv Gidóa Šúšina a Zekkaie Čúšina na tvorbu pozdějších zenových mnichů v rámci literatury klášterů Gozan), tendence skládat velké množství básní na obrazy přetrvává i v dalších generacích mnichů/básníků.

2. 2. 2. 1. Posílám poustevníkovi Tanzenovi s díky za malbu, tři básně

[39]

呈湛然靜者并謝畫三首 Posílám poustevníkovi Tanzenovi s díky za malbu, tři básně

掩關千嶂裏	Dveře jsou zavřené za tisícem vrcholků,
雲鳥共依依	mraky a ptáci se spolu snoubí.
終日看山處	Tam, kde celý den pozoruji hory,
清風滿竹扉	čistý vítr vyplňuje bambusová vrátka.
松花供午鉢	Květy a pinie v polední misce,
栗色染畦衣	barva kaštanů zabarvuje mnišské roucho.

²⁰⁶ ULMAN, Vít. *Odrasl změn japonsko-čínských kulturních vztahů ve sbírkách Šókenkó a Bingašú* [manuskript]. Praha, 2012. s. 77.

應世今無夢 Ani se vám nezdá o tom, že byste se přizpůsobil lidskému světu,
何因下翠微²⁰⁷ tak proč byste sestupoval ze smaragdových vrcholků.

Tyto básně byly, jak je jasné z jejich názvu, napsány jako poděkování za malbu či malby, jež Zekkaiovi poslal jistý mnich Tanzen. Zdá se, že první dvě básně se nezabývají samotnou malbou, ale spíše se soustřeďují na chválu mnicha Tanzena. Kageki se domnívá, že Zekkai zde hovoří o sobě²⁰⁸, ale já se spíše přikláním k interpretaci Iriji, že hovoří o Tanzenovi.²⁰⁹ Zekkai zde vyzdvihuje jeho poustevnické kvality: že žije hluboko v horách, živí se oříšky a květy, jeho roucho je prosté, hnědě zbarvené a ani ve snu se mu nezdá, že by se měl přizpůsobit konformní společnosti. Jestli se shoduje zde zobrazená postava Tanzena se skutečným mnichem, na němž je založena, samozřejmě nezjistíme, ale můžeme se domnívat, že jeho poustevnictví nebylo tak přísné, když měl přístup k malířským dílům, případně k materiálu potřebnému pro jejich výrobu. Víme ale, že ačkoli v tuto chvíli ještě Tanzen nepobýval v žádném zenovém klášteře, později se stal zenovým mistrem.²¹⁰

Jelikož je tato báseň tematicky spojená s malbami je i většina prvků v ní zrakovými vjemy. Vrcholky, hory, mraky, ptactvo, borovice, květy... Ostatně i prosté mnišské roucho zbarvené do hněda je něco, co bychom normálně vnímali zrakem, přestože v básni se pochopitelně jedná pouze o iluzi vizuálna. Ovšem v mysli čtenáře se tato představa utvoří obdobně, jako kdyby se jednalo o skutečný objekt. Tato báseň se tedy *pokouší* vytvořit iluzi toho, že se skutečně na obraz díváme. Je velice těžké určit do jaké míry se zde jedná o popis malby a kde nastupuje reference k samotnému malíři. Nejpravděpodobněji k tomu dochází ve třetím dvojverší, kde je nepřímou vytvářena představa poustevníka, i když za povšimnutí stojí to, že tato osoba není nikde zmíněna explicitně, čtenář se o ní dozvídá pouze prostřednictvím předmětů, jež tuto postavu obklopují.

Již v této básni bychom mohli zřetelně pojmenovat jeden z největších rozdílů mezi poezií Zekkaie a Gidóa, jelikož právě zde vidíme nejjasněji Zekkaiův důraz na vizuálno, který je právě vlivem žánru této básně doveden do extrému. Zatímco Gidó tíhne k pocitům, Zekkai *sleduje*. I když se, jak bylo zmíněno výše, jedná pouze o iluzi zrakového vjemu, je tato skutečnost důležitá, protože nám pomáhá určit, jaké techniky Zekkai při tvorbě básní preferoval.

Nyní se zaměříme na druhou báseň z tohoto cyklu:

²⁰⁷ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 14.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušú*. [2. tisk]. Tōkyō: Iwanami šoten, 1994. Šin Nihon koten bungaku taikei. s. 10.

²¹⁰ Ibid.

[40]

遠客獨何幸	Host z daleka jak je jenom šťastný,
先宗此討論	to už prodiskutovali dávní patriarchové.
愛雲眠石上	Těším se z mraků, když spím na kamení,
看竹到泉源	vidím bambus a dorážím k prameni.
真理融玄境	Vznešená pravda je skryta v tajemném kraji,
微言滋道根	vaše hluboká slova zavlažují kořen cesty.
不愁山路遠	Nelituji dalekou cestu v horách,
月出聽清猿 ²¹¹	měsíc vychází a slyším jasné volání opic.

Celá tato báseň opět vzhledem k tématu nepopisuje skutečnou přírodu, ale idealizované znázornění přírody na svitku, který obdržel Zekkai od mnicha Tanzena. Poněkud netradičně začíná tato báseň spíše abstraktně a teprve v druhém dvojverší se její téma stává poněkud konkrétnějším. Ve většině básní patřících k literatuře klášterů Gozan je tomu naopak. Například Gidó často využívá techniku, kdy v první polovině básně hovoří o konkrétních věcech a skutečnostech a pak rozšíří mentální prostor zobrazený v oné básni do rozměrů někdy i doslova metafyzických.

Hlas opic či opice je na konci básně zmíněn, jelikož evokuje přírodu a hory. Důvod, proč je tato opice nazývána „čistou opicí“ 清猿, je to, že jde o opici, jež má jasný hlas. Tato myšlenka se sice jeví obyvateli střední Evropy cizí, ale hlas japonských a čínských makaků se od naší představy opičího vřeštění dosti liší. V Japonsku žijící makak červenolící a makak rhesus žijící v Číně se projevují vysokým hlasem, jenž se dosti podobá hlasu velkých ptáků. Jejich volání se nese daleko krajinou, takže je jenom přirozené, že zvukově doplňuje noční scénu v zelených horách.

Kořen cesty samozřejmě není skutečně fyzický kořen nějaké silnice, nýbrž podstata Cesty, metafyzického konceptu významného hlavně pro taoisty a velice silného v čínském myšlení všeobecně. Slova, pravděpodobně Tanzenova, jež jsou obdařena moudrostí, jako by doslova zalévala kořen cesty. Tedy přímo přispívají k obracení lidí na správnou cestu.

²¹¹ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 15.

[41]

披図一悵然	Když rozbalím svitek, je mi smutno,
風物奮林泉	scenerií je starý háj s pramenem.
佛寺雲端出	Buddhistický klášter trčící z oblaků,
僊家嵐際連	poustevnická chýše na okraji bouře.
青山晴散靄	Zelené hory jsou jasné a opar se rozplývá.
白石淨無煙	Bílé kameny jsou čisté a není zde mlhy.
千古詩中畫	Jako obrazy z pradávných básní,
輞川休独專 ²¹²	tak přestaňte mluvit jenom o Wangchuanu.

Teprve v této básni se konečně plnou měrou vynořuje samotná tušová malba. Zekkai už vyjádřil svůj obdiv k dárci tohoto uměleckého díla v předchozích dvou básních a nyní se konečně soustředí na samotný dar. Když si uvědomíme Zekkaiovu primární motivaci pro její složení, je tato báseň dosti významově průhledná.

V sedmém verši se hovoří o obrazech v básních, tento výraz se objevil v Su Dongpoově básni a zároveň se jedná o odkaz na Wang Weie, protože Su Dongpo v onom verši hovoří o Wang Weiově poezii.²¹³

Tento odkaz je zde ve skutečnosti zdvojen. Po popisu působivé scenérie, jež se na obraze rozkládala, v posledním verši totiž dojde řeč na místo zvané Wangchuan. Wangchuan je opět zcela jasným odkazem na tangského básníka Wang Weie, neboť se jedná o místo, kde se nacházelo jeho venkovské sídlo. Wang Wei navíc napsal slavný cyklus básní, v nichž o tomto místě hovoří. Wangchuan byla oblast známá svojí krásnou přírodní scenérií a představovala tedy vhodný prvek v básni na obrazy, v neposlední řadě také kvůli tomu, že Wang Wei sám byl znám nejenom jako básník, ale také jako malíř. Přítomnost Wang Weie v poezii zenových mnichů není nikterak překvapivá, protože Wang Wei byl také věřícím buddhistou. Spíše nás překvapí, že v poezii jiných mnichů, jako byl například Gidó, jej nenalezneme zdaleka tak často, jak bychom očekávali, a v četnosti odkazů je daleko za svým současníkem Du Fuem.

V této básni je Wangchuan a tedy implicitně i Wang Wei použit jako měřítko, jako etalon kvality čínské krajinomalby. Implicitní vypravěč zde zdůrazňuje kvalitu malby a svým posluchačům radí, aby přestali hovořit pořád jenom o výše zmíněném Wangchuanu, neboť již

²¹² KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčů*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 16.

²¹³ Ibid.

tu jsou i jiná díla porovnatelné úrovně. Zda dané dílo skutečně dosahovalo tak vysoké kvality, je podružné. Jelikož se jedná o částečně zdvořilostní báseň, skutečnost zde ustupuje zdvořilosti. Typický pro čínskou poezii je pochopitelně zcela jasně přítomný paralelizmus v rámci jednotlivých dvojverší, konkrétně v druhém a třetím dvojverší. Zekkai zde pro posílení paralelismu také jako mnohdy jindy využívá opozice barev, v tomto případě zelené a bílé, což je zřejmě nejčastější dvojice barev v čínskojazyčné poezii.

2. 2. 2. 2. Obraz Zhao Wenmina

[42]

趙文敏画

Obraz Zhao Wenmina

苔上秋風一櫂歸

Podzimní vítr na řece Tiao, pohnu veslem zpět,

青山綠水繞林扉

zelenkavé hory, brčálová voda obklopují dveře kláštera.

揮毫興與滄洲遠

Mávne štětcem a naše pozornost se vzdálí k dalekým azurovým břehům.

落日明邊白鳥飛²¹⁴

V místech, kde září zapadající slunce, letí bílí ptáci.

Zhao Wenmin 趙文敏 (1254-1322) byl čínský kaligraf a básník, jenž žil na přelomu dynastií Song a Yuan. Namaloval mnoho obrazů žánru *shanshui* 山水, pro něj byl velice oblíben mezi mnichy klášterů *Gozan*.²¹⁵

V této krátké básni bychom si měli opět povšimnout použití barev, jež zde Zekkai využívá. Většina čínských obrazů byla malována tuší, ale mnoho z nich bylo dobarvováno ještě alespoň zelenou barvou. Tematika obrazu, a tedy i básně je dosti konvenční, protože se zřejmě jednalo o obraz kategorie *shanshui* (hory a vody), tedy o typickou čínskou malbu krajiny. Bílá zde kontrastuje se zelenou (a nejspíše šedou). Bílí ptáci jsou bílí, protože jsou zřejmě jenom naznačenými konturami a bělost jim dodává přirozená barva podkladu. Zanechání bílých ploch na obrazu je důležitou technikou v čínské tušové malbě, umožňuje to simulovat oblaka, mlhu a vody bez nutnosti je skutečně malovat. Určení barvy *qing* 青 jako zelené je poněkud problematické, protože se sice většinou skutečně o zelenou jedná, ale

²¹⁴ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 147.

²¹⁵ Ibid.

zároveň může jít třeba i o černou, což je v případě obrazu pravděpodobnější. Barva *lū* 緑 je skutečně jistě zelená. Přítomnost kláštera na obrazu není nikterak zvláštní, a to nejenom kvůli tomu, že Zekkai je mnich, nýbrž proto že na čínských obrazech *shanshui* vždy nalezneme stopy lidské činnosti, altánky, mostky, horské kláštery, loďky nebo poutníky putující krajinou.

Zekkaiův přístup k popisu tohoto obrazu je také velice zajímavý. Postupuje totiž stejně jako při popisu skutečné přírody. Pokud bychom neznali titul básně, dozvěděli bychom se, že se jedná o obraz, a nikoliv o skutečnou krajinu teprve až ve třetím verši. V prvním verši se čtenář dívá na scénu očima implicitního vypravěče, jenž hovoří o svém bezprostředním okolí, tedy o řece, na níž se pohybuje, o větru, jenž kolem něj vane, a nakonec o veslu, jež drží ve své ruce, následně pak dochází k rozšíření mentálního prostoru o další zrakové vjemy, kdy jako by vypravěč pohlédl do dálky k horám, kde stojí klášter, vstup do nějž vypravěč vidí.

Ve třetím verši pak dochází ke zlomu, předchozí mentální prostor se mění na mentální prostor popisující malbu a pozornost čtenáře je obrácena k mentálnímu prostoru na vyšší úrovni, jehož součástí se stal předchozí popis. Tato technika je velmi podobná té, kterou často využívá Gidó Šúšin, ale je zde jeden zásadní rozdíl. Čtenář díky nadpisu ví, že se zde jedná tematicky o malbu, díky čemuž nedochází tak silně k překvapení, že předchozí popis nebyl „reálný“, tedy reálný v rámci fikčního světa, v němž se pohybujeme.

2. 2. 2. 3. Na obraz návratu do polí

[43]

題帰田図

Na obraz návratu do polí

柳色陰々隔水村

Jívy vrhají stín daleko od vesnice u vody,

休官歸去問田園

vzdá se úřadu a vrátí se, ptaje se na pole a sady.

義熙年后無全士

Po éře Yixi již není dokonale ušlechtilého muže,

獨喜先生靖節存²¹⁶

jenom se raduji z toho, že si pán zachovává svoji klidnou morální integritu.

Toto čtyřverší poskytuje výbornou příležitost porovnat, jakým způsobem se reinterpretace klasického tématu japonským mnichem liší od originálu. Originálem je v tomto případě

²¹⁶ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 166.

slavné dílo básníka Tao Yuanminga. *Návrat do polí a zahrad* hovoří o jeho rozhodnutí opustit svoji nízkou úřednickou pozici a navrátit se domů a žít jako prostý rolník. Tao Yuanming se postupem doby stal archetypem muže žijícího v ústraní. Zdá se, že Zekkai měl Tao Yuanminga ve značné oblibě, protože odkazy na něj nacházíme ve větším množství jeho děl.

Zde jde v podstatě nikoliv o jeden krok od původního literárního díla, ale o krok dvojité, jelikož Zekkaiova báseň není napsána na téma *Návratu do polí a zahrad*, nýbrž na téma obrazu inspirovaného *Návratem*. Přesto si ovšem tato báseň ponechává velkou blízkost originálu.

Na délce pouhých čtyř veršů zahrnuje všechny zásadní prvky. Tao Yuanmingovi se přezdívalo, či lépe řečeno si sám říkal „Pán od pěti jív“ podle vrb, jež rostly před jeho stavením. Zmiňuje se zde i to, že zanechal své kariéry a vydal se zpět domů na venkov. V třetím verši se pak objevuje éra, v níž byl Tao Yuanming aktivní a Zekkai jej zde velice vysoce hodnotí, protože říká, že od té doby se nenalezl dokonalý urozený muž (jako byl podle něj Tao Yuanming). Zekkai se pak pouze raduje, že si Pán [od pěti jív] zachoval svoji morální integritu. Není těžké odhadnout, proč se Zekkaiovi Tao Yuanming tak zalíbil. Přes všechnu jeho excentricitu se jednalo o vznešeného, a hlavně vzdělaného muže a básníka, jenž byl díky svému rozhodnutí žít v ústraní svým způsobem velice blízko buddhistickému ideálu. Tao Yuanmingovu zálibu v alkoholu zde můžeme snadno pominout, stejně jako ji zřejmě pominul Zekkai. Samozřejmě zde ale hovoříme o personě Tao Yuanminga, tak jak je předávána v čínské tradici. U takových postav je pak velice těžké odhalit jejich skutečný charakter. O Tao Yuanmingovi jako o mnoha jiných význačných osobách té doby toho ve skutečnosti víme jenom velice málo a zdroje, z nichž můžeme čerpat, jsou velmi omezené, a často opisují jeden od druhého. Obraz Tao Yuanminga ve skutečnosti tvoří hlavně jeho legenda, jež se ale v Číně stala natolik živou, že inspiruje čínské umělce v podstatě dodnes.

2. 2. 2. 4. Bambus na vějíři

[44]

扇面竹

Bambus na vějíři

虛玄傾晉室

Tajemno ohýbá jinskou síň,

才錄五君名

byla zaznamenána pouze jména pěti pánů.

玉立萬夫狀

Jeho podoba je považována za ladnou desetitisícem lidí,

Tato báseň je v podstatě variantou básni na obrazy, v tomto případě se toto vyobrazení nenachází na svitku, nýbrž na vějíři a Zekkai zřejmě cítil potřebu o tomto vyobrazení bambusu napsat krátkou báseň. Je také možné, že tato báseň pak byla kaligraficky zapsána na onen vějíř vedle zmíněného bambusu.

Jako obvykle se zde Zekkai obrací zpět k čínské historii, v tomto případě k dynastii Jin (265-420), tento odkaz je podpořen i zmínkou o tajemnu, což byla jedna z disciplín tehdejšího myšlení – rozpravy o tajemném. K tomu odkazuje také zmínka o pěti pánech. Pět pánů totiž bylo pět ze sedmi mudrců z bambusového háje, což byla skupina literátů, umělců a taoistů, kteří žili na konci doby dynastie Han a začátku dynastie Jin. Mezi pět pánů byli počítáni: Ruan Ji, Ruan Xian, Ji Kang, Xiang Xiu a Liu Ling.²¹⁸ To, že tito pánové byli mudrcové z bambusového háje, uzavírá celou tuto komplikovanou aluzi a propojuje všechny zmínky o době dynastie Jin s titulní ideou bambusu. Zekkai tak zde velice umně pracuje s velice omezeným prostorem dvaceti slabik a pomocí takovéto komplikované soustavy aluzí vyvolává v čtenářově mysli velice široké asociace propojující dávnou dynastii Jin, taoistické rozpravy a sedm mudrců s něčím tak konkrétním a v podstatě běžným jako je obrázek bambusu na vějíři. Právě v takovýchto krátkých básních se plně projeví důležitost používání básnických odkazů v tomto typu poezie. Správné použití aluze totiž vede k mnohonásobné expanzi mentálního prostoru popisovaného v básni.

2. 2. 3. Melancholické vzpomínání

Dalším z hlavních žánrů Zekkaiovy poetické tvorby jsou básně *huaigu/huaijiu*, jež si můžeme přeložit volně jako „melancholické vzpomínání“. Melancholické vzpomínání v tomto případě znamená ohlížení se za starými událostmi či místy, mnohdy s historickým významem a jak český překlad napovídá, jedná se o básně spíše melancholicky či alespoň nostalgicky laděné. V poslední básni se pak zamyslíme také krátce nad způsobem, jakým Zekkai využívá barvy.

²¹⁷ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 135.

²¹⁸ Těchto pět mudrců se objevuje v cyklu básní od Yan Yanzhiho (384-456).

2. 2. 3. 1. Starý klášter

[45]

古寺

Starý klášter

古寺門何向

Kam asi mířila brána starého kláštera,

藤蘿四面深

vistárie jsou husté ve všech čtyřech směrech.

簷花經雨落

Květy u okapů padají s deštěm.

野鳥向人吟

Polní ptactvo pěje lidem.

草沒世尊座

Tráva zakrývá Buddhův piedestal,

基消長者金

základy ztratily Sudattovo zlato.

斷碑無歲月

Zlomený náhrobek nezná běh roků a měsíců,

唐宋竟難尋²¹⁹

[čas] Tangů a Songů je těžké navštívit.

V této básni se pojí tematika melancholického vzpomínání na doby dávno minulé s tematikou buddhistickou. Odkazy na buddhismus nalezneme hlavně ve třetím dvojverší:

Sudatta (Anathapindika) byl nejvýznamnější laický učedník Gautamy Siddharty. Zde se objevuje kvůli svému údajnému pohádkovému bohatství. Byl to právě on, kdo pro Buddhu koupil slavný klášter Džetavana. Zlato zmíněné v básni pochází z legendy, že z úcty k Buddhovi pokryl celou zemi v Džetavaně zlatem. Tento odkaz je obzvláště významný, protože v Zekkaiově poezii podobných odkazů na buddhistické reálie mnoho nenajdeme.

Ačkoli je téma této básně na první pohled buddhistické, stejně jako část terminologie v ní, skutečným tématem tohoto díla se zdá být spíše melancholie samotná. Zekkai se zde obrací zpět k minulosti ne kvůli náboženskému cítění, ale aby mohl vzpomenout na slavné události dějin. Vyústěním této básně je jeho povzdech, že dynastie Tang a Song je přetěžké navštívit. Zekkaiovi zde jde spíše o fyzický stav starého kláštera, jenž musel být působivý kdysi v minulosti, ale dnes je již zarostlý rostlinstvem a obýván ptactvem. Obraz zarostlých rozvalin je v čínské poezii dosti starý, jako příklad nám jistě postačí slavná Du Fuova báseň *Jarní výhled*, kde se praví, že v hlavním městě roste plevel. I v Japonsku nalezneme podobné básně o dříve významných místech, jež ztratila svoji dřívější slávu, jako příklad můžeme uvést báseň z *Kokinšú* od mnicha Soseie:

²¹⁹ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 24.

いそのかみ	Isonokami,
ふるき都の	staré hlavní město,
郭公	kukačko,
声ばかりこそ	jenom tvůj hlas
昔なりけれ	je stejný jako kdysi.

Z paláců v Isonokami již také nic nezbylo, stejně jako ze Zekkaiova kláštera, pouze hlas kukačky je stále stejný. Sosei i Zekkai využívají oba motivu ptactva ve své básni, ale každý jej používá poněkud jinak. Zatímco u Zekkaie je přítomnost ptactva důsledkem zkázy a opuštěnosti kláštera, u Soseie je naopak kukačka symbolem neměnnosti přírody v porovnání s osudy lidí a jejich výtvorů.

V případě Du Fua si nepoučený čtenář může na začátku myslet, že do hlavního města přišlo jaro, ale tento omyl je posléze rozptýlen. V Zekkaiově básni je tento kontrast ještě mnohem výraznější. Vistárie, padající květy a pějící ptactvo modernímu čtenáři připadne bezpochyby jako krásná scenérie přírodního zákoutí, ale Zekkai ji zde používá jakožto symbol úpadku a plynutí času. Je možné, že klíčem k pochopení tohoto paradoxu je umístění přírodního popisu v básni. Po celou dobu se totiž nalézáme v místě, kde stál starý klášter a nyní je místo něj jenom bující příroda. Klášter je zmíněn pouze krátce v prvním verši, poté je většina energie věnována různým přírodninám. Buddhistické téma se opět vynoří z nenadání až v pátém verši. To odpovídá v tradiční výstavbě básně části nazývané *ten* (čínsky *zhuan*), jež se vyznačuje náhlou změnou, jež má za úkol překvapit čtenáře. Zdá se, že tento náhlý zlom měl právě tento účel: Ozvláštnit báseň.

2. 2. 3. 2. V Qiantangu melancholicky vzpomínám a přebírám rým

[46]

錢唐懷古次韻	V Qiantangu melancholicky vzpomínám a přebírám rým
天目山崩炎運徂	Hora Tianmu se zřítila a šťastná vláda císařů odešla,
東南王氣委平蕪	duch králů jihovýchodu je přenechán planinám.
鼓鼙聲震三州地	Zvuk bojového bubnu otřásá zemí ve třech krajích.

歌舞香消十里湖	Vůně tance a zpěvu mizí v jezeře deseti ri.
古殿重尋芳草合	Když znovu navštívím starý palác, voňavé trávy jsou propletené,
諸陵何在斷雲孤	kdepak jsou všechny mohyly, jenom osamělý oblak.
百年江左風流盡	Sto let, co na levém břehu Dlouhé řeky elegance zmizela.
小海空環舊版圖 ²²⁰	Xiaohai jenom marně proudí na starých mapách.

Tato báseň zcela jasně spadá do žánru *huaigu*, neboli melancholického vzpomínání na dávné doby. V tomto případě je toto zařazení zcela jisté, protože název tohoto žánru je součástí samotného nadpisu tohoto díla. Zekkai takovýchto básní napsal několik a právě tento žánr pro něj představoval příležitost pro užití mnoha aluzí na události čínských dějin.

Qiantang není nic jiného než starý název Hangzhou a jeho okolí. Zekkai zde tedy myslí na dávnou slávu tohoto místa.

V Číně se říkalo, že z míst, kde sídlí králové, stoupá královské *qi*. Jelikož se však vlády nad Čínou chopili Mongolové, toto královské *qi* odešlo do planin, kde tito nomádi původně žili. Hora Tianmu se údajně v roce 1275 zřítla, což bylo všeobecně považováno za špatné znamení.²²¹ Odehrálo se to v dobách, kdy „barbaři“ ze severu ohrožovali Čínu, ať už se jednalo nejdříve o Džurčeny či později výše zmíněné Mongoly. Jihovýchod naznačuje jistě hlavně starou zemi Wu, tedy oblast, v níž se Zekkai Čušin pohyboval, tedy okolí Hangzhou v dnešní provincii Jiangsu.

Vůně tance a zpěvu označuje krásné zpěvačky a tanečnice, jež vysokou společnost bavily svým uměním. Činily tak i u hráze jezera, jež je v tomto verši zmíněné. Tato hráz byla už od doby Song oblíbeným výletním místem a objevila se díky tomu v nemálo čínských dílech.

V tomto verši navazuje Zekkai na báseň tangského básníka Xu Huna 許渾 jménem *Lingxiaotai* 凌歊台, kde se v prvním dvojverší píše:

„Výše dob císaře Songzu, hudba se stále nevrátila, tři tisíce zpěvů a tanců tráví noc na terase,“ 祖凌高樂未回，三千歌舞宿層台²²²

Mohyly odkazují na hrobky čínských císařů, jež se nacházely nedaleko od Hangzhou. Sto let od doby, kdy u Dlouhé řeky zmizela elegance, je velmi jasnou narážkou na konec dynastie Song, jež byla mongolskými vojsky poražena.

²²⁰ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 46.

²²¹ Ibid. s. 266.

²²² Ibid. s. 46.

Tento styl poezie byl v Číně v době, kdy v ní pobýval Zekkai velmi oblíben. Ostatně se jednalo o dobu nedlouho poté, co byla mongolská dynastie Yuan poražena a byl nastolen nový režim, kdy se vládnoucí vrstvou stali opět členové majoritního čínského etnika Han. To zvyšovalo oblibu příběhů z doby předcházející domácí dynastie jednak pro zdůraznění kontinuity a také pro vyjádření patriotického cítění autora. Jak je zřejmé z této básně, i Zekkai v tomto stylu nalezl oblibu a často v něm tvořil.

2. 2. 3. 3. Na začátku podzimu píši o stesku

[47]

新秋書懷

Na začátku podzimu píši o stesku

邊雁初聲夕露繁

První hlas husy v okolí, večer přibývá rosy,

客心一倍感徂年

hostovo srdce dvojnásob cítí odcházející rok.

封書曾附安期鶴

Zapečetěný dopis byl kdysi svěřen An Qiově jeřábu,

隔歲未環徐福船

roky uběhly, ale stále se nevrací loď Xu Fuova.

久雨南山荒紫荳

Dlouhý déšť v jižních horách, fialové boby zplaněly,

清秋北渚落紅蓮

průzračný podzim, na severním břehu padají lístky červeného lotosu.

遠遊雖好令人老

Ač jsou daleké cesty dobré, lidé na nich stárnou,

季子休嫌二頃田²²³

přestaň nenávidět Su Qinovo pole o dvou qinzích.

To, že tématem této básně je pocit stesku prohlubující se s přicházejícím podzimem, není vzhledem k titulu básně nikterak překvapivé. Dalším důležitým faktorem je to, že v této básni jde o stesk po domově, tedy v Zekkaiově případě po Japonsku. Zekkai strávil v Číně téměř deset let a je tedy velice pravděpodobné, že se mu někdy muselo stýskat po domově. I když nemůžeme prohlásit se stoprocentní jistotou, že se zde projevuje rozhodně melancholická nálada samotného Zekkaie, máme pro to velice silné indicie.

An Qisheng byl bylinkář z doby dynastie Qin, který se stal taoistickým nesmrtelným. Jelikož zanechal zprávu, že jej mají hledat pod horou Penglai (horou nesmrtelných, která může být chápána jako Japonsko). První čínský císař, jenž byl posedlý získáním nesmrtelnosti, přivázal dopis na nohu jeřábovi (další symbol nesmrtelnosti) a vypustil jej, aby

²²³ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 59.

tento dopis doručil An Qishengovi a přesvědčil ho, aby se vrátil.²²⁴

V této básni se opět objevuje motiv Xu Fua, jenž byl přítomen i v Zekkaiově básni napsané pro císaře Hogwua. V předposledním verši se pocit smutku projevuje opět explicitně, jelikož, ač jsou daleké cesty dobré, tak na nich lidé stárnou. Tedy lidský život na nich rychle uplyne a člověk se vrátí mnohem starší, než když se na ně vydal. To samozřejmě platilo i o samotném Zekkaiovi, který zhruba v 32 letech odjel do Číny, ale do Japonska se vrátil, až když mu bylo 42 let.

Aluze v posledním verši odkazuje k známému politikovi doby Válčících států Su Qinovi 蘇秦, jenž byl proponentem vertikálních aliancí proti státu Qin.²²⁵ Konkrétně se zde odkazuje na pasáž v *Shiji* 史記, kde se v kapitole *Liezhuan* praví:

且使我有雒陽負郭田二頃，吾豈能佩六國相印乎。

„Když mám pole o dvou qinzích u Luoyangu, jak bych se mohl opásat odznaky vrchního ministra šesti států.“²²⁶

Ve třetím dvojverší se projevuje silný paralelizmus a autor zde opět pracuje s barvami, tentokrát v poněkud méně obvyklé barevné kombinaci červené a fialové.

Podzimní ladění básně je naprosto evidentní díky vršení klasických témat spojených s tímto ročním obdobím. Husy, rosa, deště, opadávající květy (lotos vykvétá relativně pozdě, je proto vhodným prvkem v této scénérii) i fialové boby jsou typicky podzimní čínskou přírodninou.

Právě užití barev je něco, čím se Zekkai od Gidóa silně odlišuje. V Zekkaiově poezii je nalezneme nejenom častěji, ale v jeho básních narazíme zároveň na mnohem bohatší paletu barev. U Gidóa se objevují většinou jenom barvy bílá a zelená, kdežto u Zekkaie už jenom ve zde analyzovaných básních nalezneme i červenou, fialovou či žlutou. Také u něj nalezneme častěji kombinace barev v jedné básni. To samozřejmě souvisí se sémantickým paralelizmem preferovaným v druhém a třetím dvojverší v rámci osmiverší. Použití barvy v prvním verši dvojverší pak snadno svádí k použití jiné barvy ve verši druhém.

2. 2. 4. Básně inspirované čínskými dějinami

Tato tematika úzce souvisí s tematikou melancholického vzpomínání na staré časy, pouze pro přehlednost byly tyto básně rozděleny do dvou rozdílných podkapitol. Zde uvidíme, jaký

²²⁴ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 59.

²²⁵ Ibid. s. 60.

²²⁶ *Shiji*. [Databáze online] Chinese Text Project, 2006. [Citováno 2019-05-12] Dostupné z: <https://ctext.org/shiji/su-qin-lie-zhuan>

přístup měl Zekkai k zpracování zcela konkrétních čínských historických témat a jakými předchozími díly se nechal inspirovat.

2. 2. 4. 1. Yue Wangova mohyla

[48]

岳王墳

Yue Wangova mohyla

深入朱僊臨北虜	Hluboko vnikl do Zhuxianu, aby přehlédl severní barbary,
不知碧血瘞南州	nevěděl, že v jižních provinciích byla krev spravedlivých pohřbena.
龍雲空映吳員廟	Mračna u hory Long marně zrcadlí Wu Yuanovo mauzoleum,
湖水無期范蠡舟	jezerní vody neočekávají Fan Liho loďku.
四將元勳俄寂々	Čtyři generálové, staří státníci najednou osaměli,
兩宮歸夢謾悠々	dva císaři, sen o návratu zbytečně utichl.
他年天塹人飛渡	V pozdějších letech, když lidé spěšně přecházeli nebeský příkop,
添得英雄萬古愁 ²²⁷	pocítili deset tisíc starých nářků hrdinů.

V tomto sedmislabičném osmiverší se dostáváme k tematice dynastie Song a jejího boje s nečínskými etniky o nadvládu nad Čínou, což bylo, jak už bylo zmíněno u básně „V Qiantangu melancholicky vzpomínám a přebírám rým“, velmi populární téma na začátku doby vlády dynastie Ming.

Jméno Yue Wang 岳王 zde označuje Wu Yuana, vojevůdce z doby jižních Songů, jenž dosáhl úspěchů při boji s džurčenským státem Jin, ale kvůli nátlaku frakce prosazující mírové řešení konfliktu byl popraven. Téma boje proti severním barbarům se stalo opět módním, jelikož předcházející dynastie Yuan byla původem mongolská a sám zakladatel dynastie Ming se na trůn dostal jako vůdce povstání hanského obyvatelstva proti mongolské nadvládě.

Pro toto téma tedy byla politicky velice příznivá doba. Výraz 兩宮 sice znamená doslova dva paláce, ale jedná se pouze o zaobalené vyjádření pro dva císaře. Zde jde o dva vládce dynastie Song (poslední císaře severních Songů – císaře Huizonga 徽宗 (1082-1135) a Qinzonga 欽宗 (1100-1161), kteří byli zajati džurčenskými vojsky státu Jin po dobytí

²²⁷ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 80.

songského hlavního města Kaifeng. Ztráta hlavního města a ztráta dvou císařů znamenala pro songský stát samozřejmě obrovský šok. Songští vlastenci pochopitelně doufali v osvobození císařů, ale tento sen se nikdy nenaplnil, jak je zmíněno v této básni.

Ani zde není Zekkai nikterak příliš originální, ostatně originalita tehdy nebyla hodnocena tak vysoce, jak je tomu dnes. Existuje totiž dosti podobná báseň na stejné téma z pera básníka Gao Qiho 高啟 (1336-1374).

Gao Qi pocházel z města Suzhou a již v mládí dosáhl úspěchu jakožto básník. Povedlo se mu také přiženit se do bohaté rodiny. Po nástupu dynastie Ming krátce pracoval u dvora, kde působil jako jeden z kompilátorů kroniky *Yuan shi*, *Kroniky dynastie Yuan*. Záhy se ale od dvora stáhl do ústraní. Byl znám všeobecně pro svoje mistrovství mnoha básnických forem, nejenom básně *shi*.²²⁸

Jak už bylo zmíněno v krátké biografii Zekkaie Čúšina, studoval Gao Qi u stejného zenového mistra, ale k setkání těchto dvou nikdy nedošlo. Když Zekkai odjížděl z Číny, byl už Gao Qi po smrti, v jeho případě se ale nejednalo o přirozenou smrt. Byl popraven, protože upadl v nemilost u císaře Hongwua. Po delším pobytu v ústraní si dovolil chválit skutky místního prefekta, jež urazily císaře Hongwua. Spolu s tímto prefektem byl přet'at vedví.²²⁹

Přestože Gao Qi prožil většinu svého života za dynastie Yuan, bývá řazen mezi básníky dynastie Ming, protože se historické postavy v čínských kronikách objevují podle roku svého úmrtí, nikoliv narození. Pokud se podíváme na kompozici obou básní, je okamžitě jasná tematická a také stylistická podobnost. Je možné říci, že Zekkaiova báseň je variací na stejné téma. Osobně se domnívám, že Zekkai Gao Qiho báseň znal a že z ní čerpal.

Gao Qi

Yue Wangův hrob

《岳王墓》

大樹無枝向北風	Velký strom nemá větví, jež by se obracely k severnímu větru,
十年遺恨泣英雄	deset let cítím zármutek, oplakávám hrdiny.

²²⁸ MAIR, Victor H. *Columbia history of Chinese literature*. New York: Columbia University Press, 2001. s. 395-397.

²²⁹ Ibid. s. 396.

班師詔已來三殿	Rozkaz stáhnout vojska již přišel ze tří paláců,
射虜書猶說兩宮	propusťte vězně, v knihách se stále hovoří o dvou císařích.
每憶上方誰請劍	Pokaždé, když si vzpomenu, na nebesích kdo prosí o meč?
空嗟高廟自藏弓	Prázdně nařiká vysoký chrám, sám skrývá luk.
棲霞嶺上今回首	Usazená mlha na horských hřebenech, teď se ohlížím,
不見諸陵白露中 ²³⁰	nevidím mohyly v bílé rose.

Obě tyto básně hovoří o zármutku, jenž cítí lidé nad hrdiny dynastie Song, kteří marně bránili svoji zemi nejdříve proti džurčenské dynastii Jin a později proti Mongolům. V obou básních jsou zmíněni dva císaři, již byli zajati džurčenskými vojsky, když dobyla songské hlavní město Bianjing (nynější Kaifeng).

Gao Qiho báseň je velice expresivní a je doslova nabyta symbolismem. Hned v prvním verši se hovoří o velkém stromu, jenž nemá větve, jež by se obracely k severnímu větru. Takovýto verš vyvolává pocit chladu, jenž neúprosně přináší severní vítr a zároveň metaforicky hovoří o velké říši Song, jež nedokázala vzdorovat nájezdníkům ze severu. Yue Wang, jenž by mohl být takovouto větví, je dávno mrtev. Tento motiv hlubokého zármutku nad starými válečníky, melancholické vzpomínky na slávu a smutný osud dynastie Song se vrší jedna na druhou s každým dalším veršem, což vytváří emocionálně silné dílo.

Pokud porovnáme tato dvě díla, Zekkaiova báseň je poněkud mechaničtěji paralelní. Sice se jí nedá upřít jistá atmosféra, ale zřejmě se nevyrovná působivosti Gao Qiho verze. Jak je typické pro mnoho Zekkaiových básní, velkou část textu zabírají názvy různých čínských míst, což má za účel vyvolat v čtenářově mysli vhodné asociace a zároveň poukázat na Zekkaiovu erudici. Na druhou stranu to ale může působit poněkud školsky. Tato skutečnost je ale zřejmě nevyhnutelná. Gao Qi si byl pochopitelně mnohem jistější v kramflecích, co se týče skládání čínských básní. Nemusel sobě ani nikomu jinému dokazovat, že má rozsáhlé znalosti o čínské minulosti, a proto se mohl více soustředit na výstavbu básně samotné. Bylo by ale poněkud nepatřičné porovnávat přímo zdařilost básní Zekkaie Čúšina s Gao Qim, nejvýznamnějším čínským básníkem své doby. V takovémto porovnání Zekkai musí samozřejmě prohrát, ale nejinak by si vedla i většina čínských básníků té doby. Jelikož se v této práci vyhýbáme snahám o subjektivní hodnocení umělecké zdařilosti, můžeme pouze konstatovat, že se Zekkaiovi bezpochyby podařilo úspěšně vystavět báseň na toto téma

²³⁰ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-30]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=264411>

s četnými aluzemi na relevantní historické skutečnosti.

Při analýze takovéto básně se můžeme inspirovat postkoloniální kritikou. Ačkoli ta je běžně zaměřena spíše na vývoj literatur bývalých kolonií západních mocností, otázka centra a periferie, jež je centrem v jistém mocenském vztahu (kulturně) ovládána a přejímá od něj jeho struktury a kulturní rysy, je aktuální i v případě literatury klášterů Gozan.

Ač v případě Japonska nikdy nedošlo k tomu, že by bylo Čínou fakticky ovládáno, tlak čínské kultury byl nesporný. Literární produkce zenových mnichů je toho výtečným důkazem. Japonští mniši se snažili napodobit své čínské kolegy, pevně zapojené do kulturního okruhu čínských literátů, již byli považováni za vrchol kultivovanosti. Sami ale přitom často do svých děl vkládali většinou bezděky střípky domácího myšlení. Tak nenápadně docházelo k japanizaci všech importovaných kulturních memů²³¹ včetně čínsky psané poezie. Nakolik je tedy tento obraz odlišný od způsobu, jakým pronikala kultura kolonizátorů do života porobeného obyvatelstva? Je pravděpodobné, že by největší teoretici postkolonializmu jako Bhabha či Spivak s mým hodnocením nesouhlasili, protože zde chybí jeden klíčový prvek: Útlak. V případě Japonska veškeré přebírání čínské kultury probíhalo v podstatě dobrovolně. Paradoxně totiž oproti současnému stavu byly japonsko-čínské vztahy povětšinou mírumilovné. Pokud pomineme nebezpečí tangského útoku na Japonsko v 7. století a dvě mongolské invaze v 13. století, žádné státem sponzorované násilí mezi oběma zeměmi neprobíhalo. Přes to všechno byly výsledky čínského vlivu na Japonsko nápadně podobné účinkům kolonizace, protože došlo k vytvoření ve své podstatě hybridní kultury, jež v sobě nesla dědictví jak domácích, tak importovaných prvků. Právě kulturní hybridita je základním prvkem kultury středověkých japonských zenových mnichů. Není tedy příliš překvapivé, že někteří badatelé používají podobné termíny při hodnocení tohoto kulturního fenoménu. Např. Ren Ping si dokonce dala slovo „multikulturní“ do názvu své knihy o Zekkaiovi Čúšinovi.²³²

V případě Zekkaie je zcela zřejmé, že síla centra (tedy Číny) a její kulturní hegemonie na něj zapůsobila tak silně, že se ve své tvorbě, minimálně v tomto období, zcela ztotožnil s politickým diskurzem ranně mingské Číny a jejich elit. Zekkai zde volí stejná témata (To vše platí i pro následující báseň.) a snaží se dodržet všechny jazykové, stylistické a tematické předpoklady pro báseň napsanou členem čínské inteligence.

²³¹Teorie memů pochází od Richarda Dawkinse, jenž tuto myšlenku vyjádřil ve svém slavném díle *Sobecký gen* (*The Selfish Gene*, 1976)

²³²REN, PING. Duoyuan wenhua shenfende chanzhe: Riben zhongshi wushan seng Juehai Zhongjin yanjiu [online]. Zhejiang daxue chubanshe, 2015. Dostupné z: amazon.cn

Vzhledem k tomu, že tento příklon ke kulturní hegemonii Číny byl v této době v Japonsku v podstatě dobrovolný, liší se jeho přístup od přístupu člena porobeného etnika a o to je jeho asimilace úspěšnější. Na druhou stranu je však krátkodobá. Ačkoli Zekkai během svého pobytu v Číně dosáhl téměř dokonalého zapojení do čínských společenských vrstev, po návratu do Japonska píše o japonských tématech, avšak zcela v čínském stylu. Po jisté době pak lze říci, že nepíše skoro vůbec. Je možné, že tento odklon od básnické tvorby je spojen s tím, že po návratu do vlasti od něj tak rozsáhlá básnická tvorba nebyla vyžadována a Zekkai se tak mohl věnovat mnišským záležitostem. Psát básně pak musel pouze, když si to společenská situace vyžadovala, jak uvidíme v případě řetězené básně *wakan renku*, napsané téměř deset let po jeho návratu z Číny.

Již ve své magisterské práci jsem došel k závěru, že se v případě japonských zenových mnichů na Čínu musíme dívat jak na dva různé koncepty. První koncept je v podstatě fyzický a synchronní – tedy konkrétní čínský stát v té určité době se svojí politikou a vládou vrstvou, v tomto případě stát Velké Ming s císařem Hongwuem v čele. Druhý koncept je poněkud hůře uchopitelný, ale v našem případě ještě důležitější – Čína jako kulturní fenomén, který je nezávislý na konkrétní dynastii, je diachronický a není ani zcela závislý na momentální čínské politice vůči Japonsku. V tomto konceptu je obsažena čínská literatura, umění všeobecně, čínské myšlení atd., jak se tradovaly od počátku do doby, kdy žil v tomto případě Zekkai Čúšin. Japonský zenový mnich si mohl uchovat velký respekt a lásku k druhému konceptu, i když byl tím prvním perzekuován, tak jako například japonský zenový mnich Sesson Júbai, jenž byl uvrhnut do žaláře a následně mnoho let internován v klášteře v Sichuanu z rozhodnutí mongolské dynastie Yuan. To ale nikterak nezměnilo jeho zájem o čínskou filozofii a literaturu. Stejně tak nepřestal psát básně v čínském jazyce a udržovat přátelské vztahy s čínskými intelektuály. Obšírně o tomto případu pojednávám opět ve své magisterské práci.²³³ Japonští zenoví mniši (tedy alespoň ti zde zkoumaní) se tedy většinou zajímali o Čínu jako o kulturní koncept, nikoliv jako o konkrétní politický celek. Vyznačovali se také rozdílnými úrovněmi pojaponštění tematiky básní *ši*, jak vlivem vnějších faktorů (pobyt v Číně), tak vnitřních (osobní zájem). V případě Zekkaie můžeme tedy na závěr stručně prohlásit, že ve velké části jeho básní je jejich úroveň sinizace totální.

²³³ ULMAN, Vít. *Odrasl změn japonsko-čínských kulturních vztahů ve sbírkách Šókenkó a Bingašú* [manuskript]. Praha, 2012. s. 88-92.

2. 2. 4. 2. Terasa Gusu

[49]

古蘇台

Terasa Gusu

古蘇台上北風吹	Na terase Gusu vane severní vítr,
過客登臨日暮時	kolemjdoucí poutník vylézá a shlíží v čase soumraku.
麋鹿郡遊華麗盡	Stádo jelenů se potuluje, nádhera již vyprchala,
江山千里版圖移	řeky a hory tisíce mil na mapě se pohybují.
忠臣甘受屬鏑劍	Věrný ministr dobrovolně přijímá meč Shulou,
諸將愁看姑蔑旗	všichni vojevůdci smutně hledí k vlajkám u Gumie.
回首長洲古苑外	Když se ohlédneš ven ze staré obory v Changzhou,
斷烟疎樹共淒其 ²³⁴	roztrhané mraky, roztroušené stromy jsou všechny chladné a osamělé.

Toto je další báseň, jež zřejmě nese silný vliv Gao Qiho poezie. Gao Qi ostatně napsal celou sbírku básní zvanou *Gusu zayong* 古蘇雜詠, tedy *Rozmanité zpěvy z Gusu*. Tato sbírka obsahuje cyklus dvanácti čtyřverší s titulem *Terasa Gusu*.

Nejdříve se soustředíme na samotný text Zekkaiovy básně. Zekkai se zde vrací k událostem doby válčících států a objektem jeho zájmu se stává starý stát Wu²³⁵ a jeho boje s dalším jihočínským státem Yue²³⁶. Atmosféra básně je spíše pochmurná. Centrem popisu, na němž pozorovatel stojí, se stává terasa Gusu, místo, kam wuský král Fuchai umístil krasavici Xi Shi, poté, co stát Yue porazil. To však mělo hořkou dohru, protože král Fuchai pak kvůli Xi Shi a dalším kráskám, které získal, zanedbával svoji zemi, což nakonec vedlo k pádu státu Wu. Zekkai se zde inspiruje evidentně Li Baiem a Gao Qim 高啓- tyto básníci také napsali básně na stejné téma.

Ve třetím verši si pak vypomáhá citátem ze *Shiji* z kapitoly „Huainan hengshan liezhuan“: “臣今見麋鹿游姑蘇之台也.” *Já teď vidím jeleny milu²³⁷ potulovat se po terase*

²³⁴ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 81.

²³⁵ Stát Wu byl státem z doby Válčících států. Nacházel se v jižní Číně a původně byl nečínský, ostatními státy byl považován za polobarbarský, bojoval hlavně se státy Chu a Yue, jistou dobu po porážce státu Chu byl nejsilnějším státem, ale nakonec byl v roce 473 př. n. l. rozvrácen státem Yue.

²³⁶ Další jihočínský stát. V roce 334 př. n. l. byl poražen státem Chu.

²³⁷ Což vysvětluje, kde Zekkai vůbec narazil na jeleny *milu*, toto zvíře bylo dlouhou dobu velice vzácné a několik set let bylo ve volné přírodě vyhubeno. Je dosti pravděpodobné, že už v Zekkaiově době jich bylo velmi málo. Naštěstí je tato zvěř v dnešní době postupně reintrodukována do chráněných oblastí v Číně. Zmínka o nich

Gusu. Z tohoto výroku se postupně stala metafora pro zaniklý stát, jelikož tam, kde sídlily královny oblíbené krasavice, se dnes potulují pouze divoká zvířata.

V pátém verši se opět obrací ke konkrétní historické události, a to k tragickému příběhu věrného ministra Wu Zixuho 伍子胥, jenž byl přinucen k sebevraždě zmíněným mečem Shulou. Šestý verš je přísně paralelní k pátému verši a sdílí s ním plně strukturu (přívlastek – podmět – příslovečné určení způsobu – sloveso – dvojslabičný přívlastek – předmět) a odkazuje k porážce státu Wu, kterou od Yue utrpěl v bitvě u Gumie.²³⁸

V předposledním verši se pozorovatel otáčí a hledí na druhou stranu k staré lovecké oboře v Changzhou, kde si wuští králové krátili čas lovem. Tam je však také již pouze ponurá a studená krajina.²³⁹

Celkové vyznění této básně je pochopitelně dosti melancholické. Vzhledem k tématu se nedá ani nic jiného očekávat. Číňané pociťovali po pádu dynastie Song silné pocity křivdy a nostalgicky se dívali do minulosti. Po pádu mongolské dynastie Yuan se tato tematika dostala vzhledem ke změněné politické situaci do kurzu, což se projevilo i v Gao Qiho poezii. Ozvuky toho jsou cítit i v této básni, i když se jedná o události skutečně pradávné i z hlediska Zekkaiovy doby.

2. 2. 5. Patnáct básní o životě v horách

Předchozí básně, o nichž bylo pojednáváno v rámci této práce, byly vesměs silně sekulární díla, ve kterých se jenom velice zřídka objevovaly zmínky o zenu a buddhismus všeobecně. Sbírka Šókenkó ale obsahuje i básně, které se tomuto trendu poněkud vymykají a pro dosažení vyvážené analýzy Zekkaiovy poezie je třeba se jimi zabývat. Proto zde bude uveden pro úplnost celý cyklus patnácti básní složených na motivy básní zenového mistra/básníka Chanyueho. Těchto patnáct osmiverší představuje největší část Zekkaiovy básnické tvorby, jež by mohla být považována za tematicky vyloženě zenovou a také se jedná o Zekkaiův nejdelší básnický cyklus, jenž se nám zachoval. Chanyue 禪月 (832-912), známý též jako Guanxiu 貫休, byl jedním z prvních zenových mnichů, již byli známí svými uměleckými sklony. Proslavil se nejenom jako básník, ale také jako malíř tušových maleb. Jeho sbírka, jednoduše nazvaná *Chanyueji* 禪月集, byla velice populární mezi zenovými mnichy všeobecně a jak také Zekkaiův cyklus dokazuje, čtena i po téměř pěti stech letech od svého

v *Shiji* dává mnohem větší smysl, protože v té době museli být ještě relativně hojní.

²³⁸ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčů*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 82.

²³⁹ ULMAN, Vít. *Odrasl změn japonsko-čínských kulturních vztahů ve sbírkách Šókenkó a Bingašú* [manuskript]. Praha, 2012. s. 69-70.

vzniku. Jednotlivé básně jsou pro přehlednost očíslovány, protože sdílejí pouze jeden název, jenž zní:

山居十五首次禪月韻

Patnáct básní o životě v horách podle rýmů z básní Chanyueho

[50]

1.

人世由来行路難	V lidském světě od počátku je těžké jít cestou,
閑居偶得占青山	život v ústraní získám čas od času a obývám zelené hory.
平生混跡樵魚裏	Prostý život, vmísím se mezi dřevorubce a rybáře,
萬事忘機麋鹿間	zapomenu na všechno mezi jeleny milu.
遠壑移松憐晚翠	Ze vzdáleného údolí přenesu borovice a budu litovat zašlou zeleň,
小池通水愛幽潺	u malého rybníčku skrz vodu budu milovat tiché zurčení.
東林香火沃洲鶴	Vonné ohně kláštera Donglin, jeřábi kláštera Wozhou,
逸軌高風誰敢攀 ²⁴⁰	prchavé cesty výjimečných osobností, kdo by se je odvážil napodobit?

Nyní se zaměříme na první z patnácti básní inspirovaných poezií buddhistického mnicha a básníka Chanyueho. Chanyue je, jak jsme zmínili v úvodu, významný zenový mnich, jenž žil na sklonku dynastie Tang. Stejně jako Zekkai, i on složil rozsáhlý cyklus básní na téma života v horách zvaný *Dvacet čtyři básní o životě v horách* 山居詩二十四首. Život v horách zde neznamená pouze doslova život ve vyšších nadmořských výškách, nýbrž jde o život v ústraní, o život asketický.

Tematicky se tyto básně vymykají většině Zekkaiovy poezie, protože se zabývají otázkami života v ústraní a skutečného poustevnictví. Na druhou stranu ale, jak si ukážeme, Zekkai přistupuje k tomuto tématu spíše všeobecně a stylisticky, než aby se ponořil hlouběji do otázek askeze z hlediska zenového buddhismu.

Všechny uvedené básně přebírají rýmy od prvních patnácti básní z Chanyueho cyklu. To znamená, že tyto básně jsou omezeny Chanyueho výběrem rýmovaných slov. V první básni Zekkai převzal slova „těžkost“ 難, „hora“ 山, „mezi“ 間, „zurčení“ 潺 a „napodobit“ 攀, tedy poslední slabiky prvního verše a následně všech sudých veršů. Takovýto

²⁴⁰ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 60.

výběr nemusí znamenat příliš velkou restrikcí na tematické úrovni, omezení je spíše vynuceno žánrovým určením, tedy opět „životem v horách.“ To, že Zekkai byl schopen dosáhnout značné volnosti ve svých verších, si můžeme dokázat porovnáním s originálem:

第一

休話喧嘩事事難	Přestaňte vykřikovat, že věci jsou těžké,
山翁只合住深山	horští starci jenom společně žijí v hlubokých horách.
數聲清磬是非外	Několik hlasů, čistý zvuk zvonu, mimo dobré a špatné,
一個閒人天地間	jeden klidný člověk mezi nebem a zemí.
綠圃空階雲冉冉	Zelená zahrada, prázdné schodiště, mraky měkce visí,
異禽靈草水潺潺	zvláštní ptactvo, čínská lékořice, voda zurčí.
無人與向群儒說	Není člověka, jenž by v houfu šel na konfuciánské kázání,
岩桂枝高亦好扳 ²⁴¹	skořicovník ²⁴² větve má vysoké, dobře se na ně šplhá.

Chanyue zde také hovoří o životě v ústraní v horách, jak už tomu napovídá název jeho cyklu básní.

Dá se říci, že Zekkai Chanyuemu odpovídá v prvních dvou verších a pak se od něj postupně vzdaluje. Zatímco Chanyue nabádá čtenáře, aby přestali naříkat, že je všechno těžké a po vzoru horských starců žili v ústraní v horách, Zekkai namítá, že v lidském světě je skutečně těžké žít, a právě proto on sám občas pobývá v horách. Přestože se v dalších verších od Chanyueho básně odklání, v hrubých obrysech zachovává nastolené téma. Ve třetím dvojverší se v obou případech objevuje mnoho přírodních motivů, u Zekkaie je to částečně vynuceno tím, že převzal rýmované slovo „zurčet“.

Zekkai od Chanyueho ale již nepřebírá jeho tendence používat slova s reduplikovanými slabikami, v Chanyueho básni je nalezneme hned tři. Zekkaiova báseň tedy působí poněkud méně zpěvně.

Z mnoha hledisek je začátek této básně dosti konvenční. Zekkai si stěžuje, že je těžké držet se správné cesty, když žije mezi lidmi, a proto se chce vydat do hor, kde bude prostě žít mezi dřevorubci a rybáři. Dřevorubci a rybáři jsou konvenčními symboly prostého života.

²⁴¹ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-30]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=38309>

²⁴² Přesněji se jedná o druh skořicovníku *Cinnamomum pauciflorum*.

Jeleni milu, o nichž je zmínka v čtvrtém verši, jsou vysoce ohroženým druhem jelena, jenž ve volné přírodě vyhynul a byl reintrodukován zpět do čínské divočiny až v posledních třiceti letech. Zekkai o nich hovoří opakovaně, zmínku o nich nalezneme i v jeho básni „Terasa Gusu“. Zde se stejně jako dřevorubci a rybáři objevují pouze jako symbol života v ústraní.

Je možné, že Zekkai tuto tematiku přebírá od Su Shiho (podrobněji o tomto básníkovi viz Gidóova báseň *Děkuji Sodžúovi za čaj, kterým mě obdaroval*), protože ten ve své básni *Báseň fu o Rudých útesech* 前赤壁賦 píše:

漁樵于江渚之上，侶魚蝦而友麋鹿。²⁴³

„S rybáři a dřevorubci na břehu řeky, budu dělat společnost rybám a rakům a budu se přátelit s jeleny milu.“

Je dlužno přiznat, že Zekkaiova úvodní báseň v sobě skutečně má jisté odkazy na buddhismus a to hlavně v posledním dvojverší, kde nalezneme jména hned dvou klášterů a odkaz na termín *gaofeng* 高風 - výjimečné, úctyhodné osoby, termín, kterým se často označují zenoví mistři.

Klášter Donglin byl slavným klášteřem, který mimo jiné Chanyue navštívil. „Vonný oheň je odkaz narážka na společnost Xianghuoshe 香火社, již vedl slavný tangský básník Bai Juyi, jenž byl sám zapáleným buddhistou. Wozhou je dalším odkazem na Bai Juyiho, protože ten napsal *Zápisky ze zenového kláštera na hoře Wozhou*.²⁴⁴

Zekkai tedy odkazuje k slavným básníkům spojeným s buddhismem, jako byl Chanyue a Bai Juyi, a ptá se, kdo by se jim odvážil vyrovnat.

Zekkai v této básni velice volně odpovídá na Chanyueho první báseň, ale využívá mnoho vlastních motivů a vytváří tak dílo, jež může stát samo o sobě i bez znalosti jeho předlohy.

2.

放歌長嘯傲王侯	Pěji píseň a dlouze přednáším, nestydím se ani před králi a vévody,
短屋誰能暫俯頭	kdo v malé chatrči přinutí mě sklonit hlavu?
碧海丹山多入夢	Smaragdové moře a rumělkové hory často se vkrádají do snu,
湘雲楚水少同遊	v tongtingských mracích a chuských vodách zbývá jen málo společníků.
濛々空翠沾經案	Hustá zeleň nebeská pokryla rosou stojan se sůtrami,

²⁴³ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 61.

²⁴⁴ Ibid. s. 266.

漠々寒雲満石樓 nekonečné chladné mraky naplňují kamennou věž.
 幸是芋香人不愛 Naštěstí nikdo nemá rád vůni mých pečených hlíz,
 從教菜葉逐溪流²⁴⁵ budu následovat učení a hnát se třeba za jedním kouskem zeleniny
 plující v říčce do údolí.

Jak je typické pro celý tento cyklus, nastolení celého tématu ve všeobecných obrysech se soustředí do posledních dvou veršů. Básník se poté soustředí na jednotlivosti, jež nějakým způsobem s tímto nastoleným tématem souvisí. Po dosti standardní kombinaci různých odkazů spojených s popisem přírody a životem ústraní se v posledním dvojverší objeví dosti netypická sbírka o jídle. Pečené hlízy a kousek zeleniny samozřejmě nejsou pouze osamělým bezvýznamným výrazem v rámci této básně. Všeobecně se dá říci, že kdykoli se objeví v poezii zenových mnichů jídlo, nejedná se zpravidla o skutečnou stravu, zenoví mniši o jídle prostě nepsali. Zdá se být pravděpodobné, že nešlo o důkaz jejich asketizmu, či o tabuizaci stravy, jídlo se zřejmě v poezii jak v Japonsku, tak v Číně příliš neobjevovalo. Ani v sekulární poezii doby dynastie Tang, z které zenoví mniši jako Gidó a Zekkai tolik čerpali, jídlo téměř nenajdeme. Básníci jako Du Fu, Li Bai či Wang Wei neměli prostě o jídle potřebu psát, ačkoli mnohdy psali o pití rýžového vína. To ale zenoví mniši pochopitelně běžně emulovat nemohli, protože sami byli abstinenty, pití alkoholu jim zapovídala pravidla mnišského života.

I přesto ale najdeme v literatuře Pěti Hor několik básní o víně. Což je více, než můžeme říci o tématu jídla. Jídlo se v poezii zenových mnichů objevuje, jen pokud ona potravina odkazuje na anekdotu z čínské historie nebo zenové tradice. Nejinak je tomu i zde. (Více o tématu stravy v poezii v komentáři k básni 6 z tohoto cyklu.)

Co se tedy týče konkrétně pečených hlíz v předposledním verši, jde opět o odkaz na starou čínskou anekdotu. Za dynastie Tang žil v horách jistý Ming Zan 明瓚. Doslechl se o něm císař a chtěl ho nechat přivést ke dvoru. Vyslal tedy posla, aby Ming Zana vyhledal. Onen posel jej ale našel v horách, jak si na ohni ze sušených bůvolích lejn opéká hlízy, ohlodává je a přitom posmrkává. Když mu posel sdělil císařovo pozvání, Ming Zan je naprosto ignoroval.²⁴⁶ Zekkai si tu tedy oddechne, že po něm nikdo nic nechce a politici jej nechávají na pokoji.

Kousek zeleniny zmíněný v posledním verši představuje také odkaz, tentokrát na

²⁴⁵ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 62.

²⁴⁶ Ibid. s. 269.

zenovou historku: Když Xuefeng Yicun šel do kláštera studovat zen, uviděl po cestě na horu v říčce plavat kousky zeleniny. Pomyslel si tedy, že tento klášter nebude stát za nic, když jsou schopni takto vyhazovat jídlo. Otočil se tedy a šel zpět do údolí. Za chvíli se ale přihnal mladý mnich, který tu zeleninu hned začal chytat. Xuefeng si tedy řekl, že to s tím klášterem asi nebude tak špatné a skutečně do něj vstoupil.²⁴⁷

Pečené hlízy a kousek zeleniny jsou tedy jenom zástupnými symboly, jež mají u čtenáře vyvolat okamžité asociace na dobře známý příběh a celou báseň tak velice efektivně obohatit. Tyto dvě aluze jsou samy jenom pět slabik dlouhé, ale přes svoji délku dodávají každá básni novou rovinu významů. Oba dva poslední verše samy o sobě tak představují jak celý nový mentální prostor v čtenářově mysli, tak vypravěčův komentář k tomuto prostoru. Takováto aluze tak pomáhá nově vytvořený fikční svět básně ukotvit v síti vztahů a informací, jež už daný čtenář má předem k dispozici jako součást svých encyklopedických znalostí. Na druhou stranu ale, jak už bylo zmíněno, také způsobuje ztíženou přístupnost takového básně pro člověka, jenž není takovým čtenářem, jehož autor zamýšlel, a proto jsou tyto básně obtížně čitelné pro čtenáře mimo autorův kulturní kontext.

3.

壺中風景四時兼	Pohled jak z příběhů o poustevníkovi ze džbánu, jako všechna čtyři roční období,
山色溪光共一簾	barva hor a světlo údolí spolu pod jednou střechou.
清白傳家随分過	Dům, jenž chrání čistotu, následuje svůj úděl,
語言無味任人嫌	slova nemají žádnou chuť, nechám to na lidech, ať je nenávidí.
靈踪未到情何已	Ještě jsem nedošel k posvátným místům, jak by měl můj básnický cit skončit,
好句忽來吟不厭	čas od času se objeví dobrý verš, básnění neustává.
幽鳥有期春已晚	Osamělý pták cítí očekávání, jaro pomalu končí,
半巖細雨草纖々 ²⁴⁸	na půl skály jemně mží, tráva je jemná.

²⁴⁷ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 269.

²⁴⁸ Ibid. s. 63.

V prvním verši se hovoří o jakémisi džbánu, což odkazuje na *Knihu pozdních Hanů*, kde se hovoří o poustevníkovi zvaném Vévoda ze džbánu 壺公, jenž měl bydlet v jedné takové nádobě.²⁴⁹ Západnímu čtenáři to jistě připomene Diogena ze sudu.

Podle Kagekiho výraz „barva hor a světlo údolí“ 山色溪光 odkazuje na jistou Su Dongpoovu báseň.²⁵⁰ Jedná se o báseň se jménem *Posílám váženému stařešinovi z kláštera Donglin* (Východní háj) 贈東林總長老. Ta zní:

溪聲便是廣長舌 *Hlas horské říčky je úplně jako velký jazyk Buddhy,*

山色豈非清淨身 *horská scenérie jakpak by mohla nebýt čistým tělem buddhů a bódhisattvů?*

夜來八萬四千偈 *Večer přišel, 84 tisíc gháth,*

他日如何舉似人 *ale jak bych je další den měl vysvětlit lidem?*²⁵¹

Tato báseň se stala velice slavnou v rámci zenového buddhismu v Japonsku díky tomu, že zakladatel japonské zenové sekty Sótó Eihei Dógen (1200-1253) jí věnoval celou kapitolu ve svém slavném díle *Šóbógenzó*. Samotný název této kapitoly je „Keisei sanšoku“ 谿声山色, česky „Hlas údolí a barva hor“, což samozřejmě odkazuje k samotnému textu básně, konkrétně k začátku prvního a druhého verše. Není tedy divu, že zde Zekkai na tuto báseň odkazuje, přestože on sám patřil k jiné zenové sektě, sektě Rinzai.

Su Dongpo v této básni totiž připodobňuje přírodu kolem sebe k tělu buddhů a bódhisattvů, což zcela jasně koresponduje s tématem tohoto Zekkaiova díla a potažmo celého patnáctidílného cyklu. Na druhou stranu je až paradoxní, že Su Dongpo, jenž byl sice byl praktikujícím buddhistou, zde používá mnohem více buddhistických výrazů a konceptů než Zekkai, jenž byl zenovým mnichem.

Opět zde tedy nenalzáme buddhistické prvky vyjádřené explicitně, objevují se zde pouze v jinotajích spolu s jemným nádechem taoismu. Jasný taoistický odkaz se objevuje ve čtvrtém verši. Jedná se o pasáž „slova nemají žádnou chuť“ 語言無味. V textu *Laozi (Daodejing)* se totiž praví: „Slova, která se shodují s Cestou nemají žádnou chuť.“²⁵²

Celé třetí dvojverší se zdá být opět variací na Su Dongpoovu báseň, konkrétně její konec, kde se hovoří o obrovském množství buddhistických básní, jež ale Su Dongpo

²⁴⁹ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčů*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 63.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ KONDÓ, Micuo. *Su Dongpo: Kanši taikei 17*. Tókjó: Šúeiša, 1964. s. 223.

²⁵² *Dao De Jing*. Chinese Text Project, 2006.[Citováno 2019-06-20] Dostupné z: <https://ctext.org/dao-de-jing>

nedokáže vysvětlit. Zekkai pak prohlašuje prostě, že se diví, jak to že jeho chuť básnit neustává a říká, že sem tam se mu podaří vytvořit dobrý verš.

4.

静者襟懷久曠夷	Srdce člověka tiše žijícího je širé.
白頭嬾剃雪垂々	Své bílé vlasy si holím jenom líně, sníh padá a padá.
閉門雨後掃秋葉	Po dešti zavírám bránu a zametám podzimní listí,
繞樹風前收墮枝	předtím než začne foukat, ochomýtám se kolem stromů a sbírám spadané větve.
雲暗獼猴來近嶺	Mraky jsou temné a opice přicházejí blíže k útesům,
人閑翡翠下清池	lidé jsou poklidní, ledňáčci se noří do čistých rybníků.
餘生儘向山林老	Ve zbytku života stále chci obrácen k horám a hájům zestárnout,
除却山林何所之 ²⁵³	kdyby nebylo hor a hájů, kampak bych šel.

Tato báseň vytváří poněkud prostší a méně ornamentální atmosféru než básně předchozí.

Vypravěč zde hovoří nepříliš skrytě o svém vztahu k zenové komunitě.

V závěru básně totiž nejde o skutečné hory ani o skutečné háje, jak už si čtenář jistě domyslí. Zekkai se většinu života po venkově a v přírodě vůbec nepohyboval, důkaz čehož můžeme vidět v jeho básni *Povídání o staré řece* [54]. Za horami a háji, které vidíme v prvním plánu a které jsou zcela jasně propojeny se zbytkem přírodní scenérie, jež je v básni předchází, se zcela jasně vynořuje představa buddhistických klášterů, protože „hora“ a „háj“ jsou konvenčními označení buddhistických mnišských komunit, ačkoli se jich velká část a v Japonsku určitě většina v žádných horách ani hájích nenachází.²⁵⁴ Tato metafora musela být pro soudobého poučeného čtenáře okamžitě průhledná. Zekkai zde dochází k zřejmě naprosto upřímnému závěru, že bez zenových klášterů by neměl kam se uchýlit.

Následující báseň může být jedním ze zdrojů výraziva užitého na začátku Zekkaiovy básně, zvláště ve druhém verši:

山居 其一十二	Život v horách: Dvanáctá báseň
怕寒嬾剃鬢鬆髮	Bojím se chladu, líně si holím své povlávající vlasy,

²⁵³ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 64.

²⁵⁴ Jako reprezentativní příklad můžeme zmínit slavný klášter Shaolin 少林, tedy Háj hory Shao.

愛煖頻添櫓桡柴 miluji teplo, často přidávám nasekané dříví.
 栗色伽梨撩亂掛 Svě hnědé roucho zmateně věším,
 誰能勞苦强安排²⁵⁵ Kdo by se jen obtěžoval a uspořádal je.

Jejím autorem je jistý Chun Cangzhu 淳藏主 z doby dynastie Song. V této básni se také hovoří o holení hlavy a o pocitu chladu. Zekkai chlad sice nezmiňuje explicitně, ale tato spojitost je zcela jasná, vzhledem k tomu, že sám hovoří o padajícím sněhu v závěru prvního verše. Výše uvedená báseň jistě není jediná, v které se hovoří o holení hlavy, ale jelikož pochází z cyklu básní nazvaného Život v horách, už tento název naznačuje, že byla zdrojem Zekkaiovy inspirace. To, že Zekkai přidal do svého vlastního verše zmínku o tom, že jeho hlava je bílá, naznačuje, že tento cyklus básní mohl vzniknout v době, kdy byl Zekkai v pokročilejším věku. Bohužel to nemůžeme vědět jistě, jelikož musíme jednak počítat s jistou básnickou licencí a zároveň tento cyklus bohužel básní není datovaný. Kageki ve svém komentovaném vydání naznačuje, že se také domnívá, že tento cyklus vznikl až v Japonsku.²⁵⁶ Bohužel proti tomu hovoří další indicie, jak uvidíme v další básni.

5.

無數峯巒圍梵宮 Nespočet vrcholů obklopuje síně čistoty,
 自然不與世相通 přirozenost se nestýká se světem lidí.
 菖蒲石畔冷々水 Kosatce, kamenné desky a ledová voda,
 茉莉花前細々風 květy jasmínu jsou před rozpukem, lehounký vánek.
 溪瀨祭魚青莢裡 Vydry skládají ryby v zeleném puškvorci,
 杉鷄引子白雲中 slepice v cedrech vedou svá kuřátka do bílých mraků.
 有山何處能如此 Je mnoho hor, ale kdepak je místo, které by se vyrovnalo tomuto?
 憶得蓬萊碧海東²⁵⁷ Vzpomínám na hory Penglai v zeleném moři východním.

Síně čistoty 梵宮 nejsou ničím jiným než jiným názvem pro buddhistický klášter. Zekkai tímto navazuje přímo na předchozí báseň, v níž hovořil o tom, že by se bez klášterů neměl kam uchýlit. Zde nadále chválí jejich krásu a krásu jejich okolí. Popis horské přírody, jež má

²⁵⁵ YE, Zhuhong. *Hanshan ziliaobian*. Taipei: Xiuwei chuban, 2005. s. 251.

²⁵⁶ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčů*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 267.

²⁵⁷ Ibid. s. 65.

obklopovat klášter, jenž je ústředním tématem této básně, je naprosto idylický a zároveň idealizovaný.

Výše uvedená báseň je v prudkém kontrastu s mnohem kritičtějším a negativnějším popisem přírody, jenž nalezneme v jiné Zekkaiově básni *Povídání o staré řece* [54]. Druhé a třetí dvojverší jsou velice klasicky paralelní a nalezneme zde i typický barevný kontrast zelené a bílé barvy.

V posledním dvojverší, po sérii neosobních popisů se vynořuje Zekkai jako vypravěč a konečně vyjadřuje svoje pocity – svůj stesk po domově, protože hora Penglai zde není nic jiného než básnické jméno pro Japonsko. Výraz Penglai pochází původně z čínské legendy, podle níž se jedná o jednu z hor ve východním moři, na nichž žijí nesmrtelní. Její pozice ve východním moři ji tedy učinila ideálním metaforickým vyjádřením pro japonské ostrovy. Tato informace stojí v přímém protikladu k tomu, co jsme se dozvěděli v předchozí básni. V ní Zekkai hovoří o svých bílých vlasech a naznačuje tím svůj vyšší věk. Na druhou stranu zde se podle obsahu posledního dvojverší zdá, že tato báseň musela být složena ještě během jeho pobytu v Číně, tedy mezi lety 1368 a 1378. To by znamenalo, že Zekkaiovi bylo v té době od 34 do 44 let. Nejpravděpodobněji tedy tento cyklus básní vznikl spíše ke sklonku jeho pobytu v Číně.

6.

晨炊不羨五侯鯖	Když v časném ránu vařím snídani, nezávidím pěti vévodům jejich makrely,
葵藿槃中風露馨	v míse petržel a boby voní větrem a rosou.
霜後年々收芋栗	Když padne jinovatka, rok za rokem sbírám batáty a kaštiny,
春前日々？參苓	v předjaří každý den sekám ženšen a houby.
聽經龍去雲歸洞	Poslechl si drak sútry a odletěl mezi mraky, vrací se zpět do své jeskyně.
看瀑僧回雪滿瓶	Mnich, jenž pozoroval vodopád, je zpět a mísa je plná sněhu.
窮谷深林皆帝力	Úzká údolí a hluboké lesy všechny mají moc císaře,
也知畎畝樂清寧 ²⁵⁸	v polích užívám si čistoty a klidu.

Pět vévodů odkazuje na příběh z doby raných Hanů objevující se v Příbězích ze západního

²⁵⁸ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 66.

hlavního města, kdy jistý Lou Hu 婁護 dostal maso od pěti strýců císaře Han Wudiho²⁵⁹, jež pak smísl a velice se na tom jídle pochutnal.²⁶⁰ V době dynastie Han existoval jakýsi pokrm charakteru směsi, kterému se říkalo podle této historky „Makrely pěti vévodů“. Zřejmě šlo o něco vzdáleně podobného Eintopf. Velice zajímavým prvkem této básně je užití tematiky jídla v poezii. Pokud se podíváme na japonskou poezii psanou jak japonsky, tak čínsky, nalezneme v ní jenom velice málo případů, kde by se jídlo objevilo. To zřejmě platí pro veškerou předmoderní východoasijskou poezii. (I když toto je jenom dohad, protože já samozřejmě všechnu východoasijskou poezii neznám.)

Minimálně jako příklad poslouží fakt, že z děl, jež patří do výběru 300 tangských básní, pouze jedna obsahuje skutečnou zmínku o jídle. Jak už bylo zmíněno výše, mnohem častěji se v básních objevuje motiv pití alkoholu, zejména některé žánry čínské poezie z doby dynastie Tang se pitím rýžového vína doslova hemží, ale v básních zenových mnichů je nalezneme jenom velice zřídka. Což není příliš překvapivé, vzhledem k tomu, že buddhistická pravidla pití alkoholu mnichům zapovídají. Na druhou stranu se nedá říci, že by se téma alkoholu v poezii zenových mnichů nevyskytovalo vůbec. (Zvláště v případě Ikkjúa Sódžuna, jenž byl ale v mnoha směrech velice nonkonformní.) Tato báseň potvrzuje pravidlo, jež autor této práce vyvodil z analýzy velkého množství básní zenových mnichů: Jídlo se v básních všeobecně řečeno nevyskytuje a nezmiňuje, s jednou výjimkou, o níž jsme se již zmínili u básně 2 – jídlo, vaření či stravování všeobecně se objevuje v básních, pouze pokud je součástí nějaké aluze. Pak totiž takovýto úsek není ve skutečnosti tematicky o jídle, ale slouží pouze jako prostředek pro vyvolání bohatších asociací v čtenářově mysli. Je velice pravděpodobné, že pokud se podíváme na poezii v předmoderních kulturách po celém světě, nalezneme jenom velice málo zmínek o potravě, a ještě méně celých děl na toto téma. Básní o různých alkoholických nápojích však je nesrovnatelně více. Zdá se, že jídlo je příliš přízemním tématem na to, aby se jím většina básníků zabývala, kdežto pití alkoholických nápojů je již činností či zážitkem natolik nevšedním, že je většina kultur, v nichž je praktikováno, považuje za hodné opěvování. Jediné téma, jež spadá do této skupiny a vcelku pravidelně se objevuje v poezii zenových mnichů, je pití čaje. Čaj byl totiž integrální součástí kultury, kterou s sebou zenoví mniši do Japonska přinesli. Čaj byl sice znám v Japonsku již mnohem dříve, ale skutečnou popularitu získal, teprve až jej přivezl na konci dvanáctého století z Číny Mjóan

259 Císař Wudi z dynastie Han (vládl 141–87 př. n. l.) byl jedním z nejdůležitějších vládařů této dynastie a za jeho vlády došlo k rozsáhlé teritoriální expanzi a vzniku centralizovaného státu. Jeho pět strýců mezi sebou údajně soupeřilo a Lou Hu měl být jediný, kdo se dokázal vetřít do přízně všem z nich.

260 KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčů*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 66-67.

Eisai, zakladatel sekty Rinzaï v Japonsku. O čaji se zmiňuje Zekkai např. v básni *Čtu sbírku básní od Du Mua* [56] a Gidó Šúšin v básni *Děkuji Sodžúovi za čaj, kterým mě obdaroval* [12].

7.

浮嵐濃翠濕窓紗	Vznáší se mlha z hor v husté zeleni, zvlhčuje závěsy mých oken,
玉氣丹光接太霞	kouzlo jadeitu a záře rumělky, dotýkám se země nesmrtelných.
洞口雲來藏怪石	Z ústí jeskyně vycházejí mraky, skrývají se v nich čarovné kameny,
溪頭水漲沒危槎	voda v údolí se vzdouvá a vor se potápí.
滴殘松桂薄々露	Pomalu padá v krůpějích z borovic a cedrů řídká rosa,
落盡蘭苕淡々花	opadaly již vstavačů bledé kvítky.
昨日山前叟來訪	Předešlého dne navštívil stařec podhůří,
蒲團捫蝨説桑麻 ²⁶¹	vybírá vši z rohože a hovoří o moruších a konopí.

Toto je další báseň soustředující se na horskou přírodu a prostý život v ní.

Historka o vybírání vši pochází z Knihy dynastie Jin (265-420)²⁶². Když jistý Yuan Wen navštívil prvního ministra Wang Menga²⁶³, začal s ním hovořit o politice, a přitom si bez rozpaků vybíral vši. Přeneseně to tedy znamená nevšímat si autorit.²⁶⁴

„Hovoří o moruších a konopí“ pochází od Zekkaiova oblíbeného básníka Tao Yuanminga. Ten ve svém díle *O návratu do polí a zahrad* píše: 相見無雜言、但道桑麻長. „Když se uvidíme, nebudeme mluvit o všem možném, budeme jenom hovořit o tom, jak rostou moruše a konopí.“²⁶⁵ To opět naznačuje prostotu života v ústraní. Moruše a konopí byly významné rostliny, protože obě umožňovaly výrobu textilií. Z konopí se získávalo vlákno a listy moruší sloužily jako potrava pro housenky bource morušového, z jejichž kokonů se získává hedvábí. Jejich růst je tedy záležitost velice důležitá pro prosté zemědělce, kteří nemají čas vést různé podivné řeči. Tao Yuanming chtěl žít právě takovým způsobem a Zekkai se zde alespoň slovně k této filozofii hlásí. Z toho si můžeme při studiu ideologického zaměření Zekkaie odnést to, že si uvědomoval, že život v ústraní je validní ideál pro někoho,

²⁶¹ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 67.

²⁶² Jméno této dynastie se píše 晉, na rozdíl od jiné dynastie Jin 金 (1115-1234), jejímiž vládci byli Džurčeni, předkové pozdějších Mandžů.

²⁶³ Wang Meng byl vojevůdcem a později prvním ministrem státu přední Qin.

²⁶⁴ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 68.

²⁶⁵ Ibid.

jako je on, pro zenového mnicha, a formálně k němu tedy skutečně tíhnul. Tento život v ústraní je ale dosti idealizován. Zatímco zde Zekkai popisuje radosti a krásu života v ústraní daleko od lidských sídel, stinné stránky tohoto stylu života nechává bez povšimnutí.

Opět se zde, i když nepřímo, objevují barvy. I kouzlo jadeitu a záře rumělky čtenáře vracejí ke dvěma principiálním barvám čínské malby. Kontrast těchto dvou barev se v poezii objevuje velice často, i když ne tak často jako kombinace zelené a bílé.

8.

幽棲地僻少人知	Je jen málo lidí znalých tajemných příbytků v místech odlehlých,
古木蒼藤映竹扉	staré stromoví a zelené vistárie zrcadlí se ve vratech bambusových.
香草食餘青鹿臥	Vonné byliny pojídá černý jelen ležící,
小梨摘盡白猿歸	plané hrušky sbírají bílé opice domů se vracející.
浣衣溪水搖雲影	Peru své roucho v říčce údolní a odraz mraků se rozvlní,
曝藥陽簷愛日暉	suším léčivé byliny na slunném zápraží a obdivuji záři paprsků.
童子未知常住性	Děti ještě nevědí, co je podstata neměnného,
朝朝恠我鬢毛稀 ²⁶⁶	podivuji se tomu, jak řídké jsou vlasy na mých skráních.

Tato báseň je odkazem nejenom na Chan Yueho, ale také na Du Fua, snad nejslavnějšího z čínských básníků. První dva verše pocházejí totiž z Du Fuových básní. Tajemné příbytky v místech odlehlých pochází z básně *Vzácný host přichází* 賓至, „staré stromy a dlouhé vistárie“ pak Du Fu použil v básni *Bílý císař* 白帝.²⁶⁷

V této básni je silně cítit technika paralelismu. Zvláště druhé a třetí dvojverší jsou velice silně paralelní, jak bývá u pravidelných osmiverší obvyklé. „Vonné byliny“ a „plané hrušky“ jsou oba invertované předměty předsazené před tranzitivní slovesa „jíst“ a „sbírat“. Stejně tak „černý jelen“²⁶⁸ a „bílá opice“ zde jsou v zcela paralelní pozici jak z hlediska syntaktického, tak sémantického. To, že takový výrazný paralelizmus nalezneme právě ve druhém a třetím dvojverší není žádnou náhodou. Právě ve středu osmiverší byl paralelismus

²⁶⁶ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 69.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Zde bylo poněkud problematické přeložit barvu tohoto zvířete. Barva *qing* 青 sice většinou znamená zelená, ale není tak tomu vždy. Stejně jako u ostatních slov se i faktická hodnota slov označující barvy v průběhu historie mění. Jeden z dalších významů tohoto slova může být černá, což je zde přijatelnější. Toto čtení podporuje i následující verš, kde jsou v paralelní konstrukci bílé opice. Opozice černá – bílá zde dává mnohem větší smysl.

většinou nejsilněji vyžadován.

9.

裏々樵歌下杳冥	Zvučí písně dřevorubců, snáší se z temných dálav,
幽庭鳥散暮烟青	v osamělé zahradě se i ptáci rozprchli a večerní mlha je hluboká.
卷中欣對古人面	Na svitku radují se ze setkání lidé dávnověku,
架上新添異譯經	na stojanu leží nově překlady sůter.
此地由來無俗駕	Na tomto místě od počátku nežijí svěští lidé,
移文何必託山靈	i v oběžníku stojí, že nemají navštěvovat posvátné hory.
幽居日日心多樂	Dny osamělého života přinášejí mnoho štěstí,
城市醺醺人未醒 ²⁶⁹	města jsou opilá, lidé ještě nevystřízlivěli.

Jako v mnoha jiných básních od Zekkaie Čúšina zde nalézáme drobné útržky evokující díla obsažená v *Santishi* 三体詩, velké antologii čínských básní z dynastie Tang vydané za jižních Songů. Poněkud zvláště působící pátý verš, v němž se hovoří o oběžníku, obsahuje odkaz na jeden životopis z *Kroniky jihu*, kde se praví, že jistý Kong Weigui takovému pronikání běžných lidí na posvátná místa v horách kritizoval a následně i zakázal.²⁷⁰ Více pozornosti je třeba věnovat poslednímu verši, v němž je koncentrovaná hlavní myšlenka této básně. Autor nám zde totiž sděluje, že města jsou opilá a lidé v nich ještě nevystřízlivěli. Toto vystřízlivění není střízlivění fyzické, nýbrž střízlivění metafyzické. Tento výrok zcela jasně souvisí s představou probuzení v buddhismu (nesprávně překládaného do češtiny jako „osvícení“. Člověk má dosáhnout probuzení, což implikuje, že jeho běžný stav se podobá snu, jelikož vidí věci, které jsou pomíjivé a prázdné. Od toho se odvíjí podobná metafora, kde je běžný stav lidí polapených v koloběhu *samsáry* přirovnáván k opilosti. Tato metafora má v Japonsku velmi dlouhou tradici, jak dokazuje text slavné japonské básně *Iroha uta*,²⁷¹ nejstarší zmínka o níž pochází z roku 1079:

色は匂へど	散りぬるを	<i>Byť krásou květy oplývají, nakonec všechny uvadnou.</i>
我が世誰ぞ	常ならむ	<i>Mohl by tedy někdo snad na tomto světě na věky setrvat?</i>
有為の奥山	今日越えて	<i>Dnes na cestě z pomíjivého bytí nejzazší horu překročím</i>
浅き夢見じ	酔ひもせず	<i>Pomine tento mělký sen již nebudu ničím opojen.</i> ²⁷²

²⁶⁹ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 70.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ *Iroha uta* se vyznačuje tím, že každé písmeno slabičné abecedy hiragana se v ní vyskytuje pouze jednou. Byla proto používána podobně jako u nás abecde...

²⁷² Doposud nepublikovaný překlad Martina Tiraly.

V této jasně buddhistické básni se v posledních dvou verších hovoří o mělkém snu a o opojení. Naše pojmová realita je zde vnímána jako sen, tedy v souladu s primární buddhistickou metaforou a po ní se hovoří o opojení よひ, což je stav, jenž nastává po požití omamných látek, primárně alkoholu. Autor, jenž je neznámý, zde tedy říká, že poté co se probudí/vyvane, už nebude omámen iluzemi tohoto světa a žádostmi s ním spojenými.

Zekkai zde tedy užívá stejné metafory, jenom přitom nevyužívá slova opilost, ale prostě je nahradí jeho antonymem a prohlašuje, že lidé ještě nevystřízlivěli.

10.

身安心樂在無求	Pokoj těla a radost duše spočívá v nežádání,
自是麤人不肯休	jenom nevycválanec není ochoten přestat.
老去一身同野鶴	Stárnoucí tělo je jako ptactvo v polích,
閑邊多夢到沙鷗	v klidných místech sní o raccích na pobřeží.
和烟藤蔓侵門牡	Šlahouny vistárií spolu s mlhou pronikají přes petlici na bráně,
經雨落花上架頭	opadané květy prošly deštěm a teď leží na mé knihovničce.
澗有香芹坡有蕨	V údolí roste vonný celer a na břehu kapradiny,
何妨滿鼎煮春柔 ²⁷³	copak by mě rušilo, když vařím plný kotlík jarní zeleniny.

Toto je další z básní, kde se objevuje jinak opomíjené téma stravy. I v tomto případě se pochopitelně jedná o poustevnické jídlo rostlinného původu. Jedná se o stravu velice prostou, jež dobře koresponduje s tématem této básně. Tedy s tématem spokojení se s málem a nežádání, jak vyžaduje buddhistická nauka.

Zmínka o rackovi připomíná báseň Du Fua.²⁷⁴ Podrobněji o této básni v analýze Gidóovy básně *Du Fu* [4].

Je otázkou, kdo má být tím nevycválanec v druhém verši. Kageki ve své analýze upřímně přiznává, že si není jist významem tohoto verše, ale domnívá se, že by ve skutečnosti mohl být tím *luren*, pro nedostatek lepšího termínu „nevycválanec“, samotný Zekkai.²⁷⁵

V předposledním verši, kde máme zmínky o stravě se ve skutečnosti skrývají hned dvě aluze, první z nich je pro Zekkaie poněkud netypicky opět odkazem na báseň Du Fua. Zmínka

²⁷³ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 71.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Ibid. s. 72.

o kapradí může být odkazem na poustevníka Bo Yiho, o kterém se podrobněji zmíníme v analýze následující básně.

Tedy i v tomto případě je zmínka o potravě příležitostí, jak nenápadně napojit tuto osmislabičnou báseň na starší díla a učinit ji tak pro erudovaného čtenáře ještě zajímavější. Tyto aluze jsou obzvláště úspěšné, protože nikterak nenarušují strukturu básně a čtenář, jenž je nezná si toho, že se básník pokouší odkázat na starší literaturu, vůbec nepovšimne.

11.

黃精紫木繞春畦	Žlutý kokořík a fialový bodlák obrůstají jarní meze,
愛此葛洪丹井西	Ge Hong miloval místa na západ od rumělkové studny.
傳法未能同粲可	Ještě se v učení dharmy nevyrovnám druhému a třetímu patriarchovi,
垂名何肯羨夷齊	ale copak bych mohl závidět Bo Yimu a Shu Qimu jejich slávu.
寒山寂寂茶人少	Studené hory jsou opuštěné, sběračů čajů je pomálu,
修竹冥冥謝豹啼	bambusové háje jsou potměnlé, kde kuká kukačka.
有客縱令若陶令	I kdybych měl takového hosta, jako byl Tao Yuanming,
相携一咲嬾過溪 ²⁷⁶	jenom jednou bych se pousmál a nechtělo by se mi scházet do údolí.

Téma této části cyklu se mnohem více než buddhismu přibližuje taoismu. Kokořík sibiřský a různé druhy bodláků patří mezi byliny užívané v tradiční čínské medicíně.

Ge Hong byl taoista žijící za dynastie Jin, jenž se věnoval přípravě elixíru nesmrtelnosti. Ten se připravoval v Číně naneštěstí často z rumělky, proto se takovíto taoističtí „alchymisté“ pohybovali často kolem jejích nalezišť.²⁷⁷ Ge Hong si zamiloval horu Luofu nacházející se na západ od těch míst a napsal tam svoje traktáty o lektvarech nesmrtelnosti.

Druhým a třetím patriarchou se myslí druhý a třetí čínský zenový patriarcha, tedy Huike²⁷⁸ a Sengcan.²⁷⁹

Zekkai se posléze ponořil ještě hlouběji do historie. Bo Yi a Shu Qi patří mezi postavy, jež bude znát každý vzdělaný Číňan. Jedná se o dva bratry, kteří žili hluboko v

²⁷⁶ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 72.

²⁷⁷ Rumělka, vědeckým názvem cinabarit je chemicky sulfid rtuťnatý. Jako většina sloučenin rtuti je pro člověka toxický, požívání lektvarů na jeho bázi tedy spíše život zkracuje. Přesto se Ge Hong dožil na svoji dobu požehnaného věku 81 let.

²⁷⁸ Huike byl údajně žákem Bodhidharmy. Podle legendy si, aby si ho vůbec Bodhidharma všiml a aby jej přesvědčil o svém odhodlání, usekl ruku.

²⁷⁹ Sengcan byl žákem Huikeho, o jeho životě je toho ale známo velmi málo.

čínském dávnověku za vlády posledního vládce dynastie Shang Di Xina 商帝辛 (1105-1046 př. n. l.). Z Di Xina se údajně stal hrozný tyran, a tak se jej jeho vazalové Zhouové rozhodli svrhnout. Bo Yi a Shu Qi jakožto věrní služebníci vládce odmítli sloužit nové zhouské vládě a odmítli požívat zhouské zrno. Uprchli tedy do hor a živili se tam kapradinami, nakonec však zemřeli hladem.

Poslední dvojverší je celé narážkou na jednu anekdotu. Hui Yuan, poustevník a známý Tao Yuanminga, třicet let nepřešel Tygří údolí na hoře Lüshan, kde poustevničil. Jednou za ním ale přišel s přítelem právě Tao Yuanming. Když je Hui Yuan vyprovázel, zabral se tolik do hovoru, že toto údolí omylem přešel. Když si to potom uvědomil, hrozně se rozesmál. Proto existuje v čínštině výraz „třikrát se zasmát v tygřím údolí“.²⁸⁰ Množství narážek na Tao Yuanminga v tomto cyklu básní dokazuje, jak silně byl v této době Tao Yuanming v myslích Číňanů a vzdělaných japonských mnichů spojen s ideou života v ústraní a jak jím silně jím byl Zekkai inspirován.

12.

山列屏風九疊開	Tam, kde hory chrání před větrem, je dům o devíti sázích,
泉鳴巖竇八音諧	prameny zurčí v prohlubních skal jako osmero hudebních nástrojů.
茅茨敢擬漢金屋	Dům ze slámy a trní se nestydí napodobovat zlatý pokoj hanských císařů,
軒砌聊誇堯土階	na schůdky k němu jsem hrdější než na hliněné stupně Yaovy.
瑶草似雲舖滿地	Byliny nesmrtelných podobny mrakům pokrývají zemi,
琪花如雪照幽崖	jadeitové květy jako sníh projasňují osamělé útesy.
空王住處堪依止	Příbytek králů prázdnoty stojí za to, aby ses do něj uchýlil,
回首人間事事乖 ²⁸¹	když se ohlédnu, svět lidí se mi protiví.

Yao 堯 byl jeden z legendárních císařů Číny. Byl známý svojí morální integritou, na rozdíl od mnohých pozdějších vládců měl žít skromně. V *Zápiscích vrchních písařů* se píše: „Yaova síň byla vysoká tři stopy a měla tři hliněné stupně.“²⁸² V této básni představují hliněné stupně v rámci dvojverší protiklad zlatého pokoje, jako něčeho skromného oproti něčemu honosnému. Zekkai k nim navíc připodobňuje svoje vlastní schůdky a říká, že si jich váží víc a je na ně

²⁸⁰ Ibid. s. 262-263.

²⁸¹ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčů*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 73.

²⁸² Ibid. s. 74.

hrdější. Říká tedy, že i on žije skromně jako Yao, ale zároveň se cítí, jako by žil ve stejně honosném sídle jako císaři dynastie Han.

Příbytek králů prázdnoty samozřejmě označuje buddhistický klášter. Zekkai se zde tedy opakuje a znovu prohlašuje, že má smysl odejít ze sekulární společnosti a stát se buddhistickým mnichem.

Tato báseň je stejně jako ostatní básně z tohoto cyklu velice silně orientovaná na vizuální představivost. Začíná idealizovaným popisem horské přírody, do níž je zasazen prostý příbytek poustevníka. Následně dochází k prolínání dvou různých rovin, na jedné straně zůstáváme v mentálním prostoru a na druhé se zde vynořuje nový prostor, jenž je situován do čínského dávnověku, tato stejná operace probíhá dokonce dvakrát, protože nejdříve je prostý domov ze začátku básně porovnáván s výše zmíněným palácem z doby Han a posléze s prostým sídlem císaře Yaoa. Ve třetím dvojverší se pozornost čtenáře obrací opět k popisu okolní přírody, jenž má evokovat magická místa, kde žijí nesmrtelní. Konec básně se pak stává abstraktnějším a obsahuje hodnotový soud, nutno poznamenat, že i zde je využíváno metaforu lidského těla. Když básník prohlašuje, že otáčí svoji hlavu ke světu lidí, ve skutečnosti to znamená, že se přesouvá od jednoho tématu k jinému. To nás vede ke konceptuální metafoře ZMĚNA TÉMATU JE POHYB HLAVOU. Tato metafora je v podstatě dvoustupňová: Když otáčíme hlavou, to znamená, že měníme směr, kterým hledíme. Změna pohledu (zde je vidět, že podobná metafora funguje i v českém jazyce) znamená pak i změnu tématu, o kterém hovoříme.

13.

癡拙無堪世事勞	Já bídný nevydržím klopoty světa lidí,
沈冥高臥興滔滔	ponořen v soumraku, schovaný ve výšinách, naplněn radostí.
連窓叢竹深聽雨	U okna trs bambusu, pozorně poslouchám déšť,
暎屋新松才學濤	na střeše stín mladé borovice teprv učí se o vlnách.
一榻寥寥蝸室闊	Jedna osamělá židle, místnost je velká jako šnečí ulita.
九衢袞袞馬塵高	Devatero ulic je jako vír, prach od koňských kopyt zvedá se vysoko.
久知簪組爲人累	Už dávno vím, že úřední čepice člověka tíží.
製得荷衣勝錦袍 ²⁸³	Šat z listů lotosu je lepší než roucha z brokátu.

²⁸³ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 74.

Zde osoba vypravěče hovoří o svém rozhodnutí uchýlit se do ústraní. Zcela jasně zde vyjadřuje svůj pocit nepohodlí, když se nachází mezi lidmi. Přímou tak navazuje na předchozí báseň. Toto prohlášení ale nemůžeme brát tak, že se skutečně chtěl vzdálit kontaktu s lidmi, spíše se vzdálil rušnému životu běžných lidí, zapojení do pevně svazujících vztahů středověké společnosti. Samozřejmě je dosti pravděpodobné, že zde Zekkai opět vyjadřuje spíše konvenční představy o tom, co by měl takový člověk žijící v ústraní prohlašovat.

Ve třetím dvojverší dochází k drobnému posunu od mikrokosmu vypravěče spojeného s jednotlivými přírodninami a obsah básně se stává ještě konvenčnějším a všeobecnějším. Devatero ulic musí být opět chápáno jako metaforické vyjádření pro všechny ulice a cesty, případně pro cesty, jež křížují hlavní město. Na konci básně se objevuje klasické prohlášení, že skromný život v prostém šatu je lepší než bohatství a úřednické povinnosti.

Kageki se domnívá, že šat z listů lotosu může být narážkou na báseň Xu Huna.²⁸⁴ Naneštěstí jsou šaty z lotosu velice častým prvkem v mnohých čínských básních, takže si nemůžeme být jistí, z které konkrétní básně Zekkai čerpal, jestli tedy vůbec čerpal v tomto případě z konkrétního díla.

14.

一菴無事只肅然	V mé poustevně se nic neděje,
柏子燒殘古佛前	před starým Buddhou dohořívá vůně zeravů.
電露身心眞暫寓	Moje tělo a mysl jsou jako blesk a rosa, jsou tu jenom na chvíli,
鷓鴣棲息盡餘年	život střízlíka v křovích již dojde svého konce.
綠蘿窗外三竿日	Zelené liány za mým oknem, slunce je již vysoko ²⁸⁵ ,
黃鳥聲中一覺眠	zpěv slavíka ²⁸⁶ mě rázem ze snu probouzí.
問我山居有何好	Když se mě zeptáte, co je dobrého na životě v horách,
此中即是四禪天 ²⁸⁷	v něm samotném ²⁸⁸ jsou všechny čtyři světy.

²⁸⁴ Ibid. s. 75.

²⁸⁵ Zde se doslova praví, že slunce je již ve výši tří tyčí, jedná se o starý čínský básnický obrat. Jeho význam je, že se slunce nachází již vysoko na obloze.

²⁸⁶ Ve skutečnosti se zde nejedná přímo o slavíka, ale o jiného drobného pěvce – cetii trojhlasou. Cetie patří do čeledi pěnicovitých, takže bychom ji mohli nazvat pěnicí, ale v překladech literatury z japonského jazyka se ujal překlad „slavík“, protože slavík je mnohem bližší českému čtenářstvu a také se často objevuje v poezii. Oba ptáky pojí jejich nejvýraznější rys, a to jejich krásný hlas.

²⁸⁷ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 75.

²⁸⁸ Fráze 此中 pochází z básně čínského buddhistického mnicha z období dynastie Tang Han Shana. Han Shan je asi nejznámější mnich-básník. Ohledně autorství jeho básní se vedou spory, zdá se, že Han Shanové existovali nejméně dva. Jeho básním se dostalo překladu i do českého jazyka. Tento slovní obrat má naznačovat nevyřknutelnost a nesdělitelnost nějaké informace.

Zřejmě nejzajímavějším prvkem této básně je přirovnání lidského života k blesku a rose. Samozřejmě se nejedná o originální metaforu, ostatně ty nalezneme v dílech japonských zenových mnichů jenom zřídka (viz poznámka k originalitě v úvodu). Zároveň je ale dostatečně jasná pro většinu potenciálních čtenářů. Jejím základem je krátkost či nestálost popisovaných jevů. Záblesk blesku trvá pouze okamžik a rosa, i když její existence trvá mnohonásobně déle, mizí brzy po východu slunce. Autor zde tuto skutečnost vyjádří zároveň explicitně, což se může zdát nadbytečné, ale toto opakování naznačuje, že se bude jednat o jednu ze základních myšlenek básně. Spíše než o myšlenku této konkrétní básně se jedná o jednu z nejzásadnějších myšlenek japonského středověku. Pocit pomíjivosti v této nestálé době posílený vlivem buddhismu začal prostupovat japonskou literární tvorbu již velice záhy a svého vrcholu dosáhl zřejmě právě ve středověku. Dlužno poznamenat, že tím zásadní úloha tohoto konceptu v japonské kultuře neskončila. Pomíjivost se stala i jedním z klíčových motivů následujícího období Edo (1600-1868). Koncept *ukijo* (prchavý svět) vycházel ze středověkého konceptu pomíjivosti, i když v této době již tento termín ztratil mnoho ze své melancholičnosti. Tak či onak můžeme básni na téma pomíjivosti ve východní Asii a zvláště v Japonsku nalézt tisíce.

Jak už tomu bylo mnohokrát v tomto cyklu básní, opět se zde vynořují barvy, tentokrát zelená a žlutá. Nabízí se tedy otázka, jestli bohatší barevnost těchto básní není ovlivněna obsahem Chanyueho básní, jež tento cyklus inspirovaly. Tyto básně skutečně obsahují relativně často zmínky o barvě, nejčastěji zelené a bílé, ale od použití barev v Zekkaiových básních se silně odlišují distribucí. Na rozdíl od Zekkaiových básní se v Chan Yueho cyklu nevyskytují paralelně v rámci dvojverší! Výběr konkrétních barev se také liší od předlohy. V tomto případě se v Chan Yueho básni objevuje červená barva (ve slovním spojení „červená opice“).

15.

寒山拾得邈高風	Hanshan a Shude, jejich vznešenost je dávnou minulostí,
物外清遊誰與同	čisté zábavy daleko od věcí s kým jen mohu sdílet?
林罅穿雲凌虎穴	V mezeře mezi stromy udělám díru do mraků a projdu tygřím doupětem,

潭頭洗?嗽龍宮	misku budu umývat u tůně a budu se dívat na dračí palác.
百年多興朝朝過	Sto let je zábava, ráno za ránem odchází,
一夢無憑念念空	tento sen nemá žádný základ, myslím na prázdnotu.
題遍蒼崖千萬仞	Popíšu celých milion sáhů zelených útesů,
長歌短詠意何窮 ²⁸⁹	dlouhé písně a krátké recitace jak jen mohou vyjádřit moje myšlenky.

V poslední básni tohoto cyklu se Zekkai vrátil vlastně zpátky na začátek. V jednotlivých básních hovořil o zenu samotném, o své neochotě zastávat úřady, o životě v ústraní, o mnohdy až fantaskní přírodě spojované s ideou poustevnictví a teď nakonec se obrací ke svým předchůdcům dávným mnichům básníkům a do básně vkládá všechny aspekty toho, o čem v celém cyklu hovořil. První verš je naprosto typickým zdvojením významu, kde doslova hovoří o získávání něčeho v chladných horách a o silném větru v dáli, ale ve skutečnosti se obrací ke slavnému mnichu-básníkovi Hanshanovi (chladná hora) a dalšímu žákovi jeho mistra Shudeovi (získávání) a hovoří o tom, že je již dávno, co byli naživu a skvěli se ušlechtilým charakterem. Druhý verš vyjadřuje Zekkaiův smutek nad tím, že nemá nikoho, jako byli oni, s nímž by mohl sdílet život v ústraní a bavit se na úrovni. Takovýto povzdech je v čínské poezii tak častý, až to hraničí s klišé.

Další čtyřverší se opět obrací k přírodě, ale i tak jsou do něj zakomponovány dva odkazy na klasické čínské a japonské příběhy. Výraz „vstoupit do tygřího doupěte“ pochází ze slavného výroku „Když nevlezete do tygří nory, nezískáte tygříky.“²⁹⁰ Neboli to znamená „kdo neriskuje, nic také nezíská.“ Dračí palác se podle legend měl nacházet pod vodní hladinou, protože draci jsou ve východní Asii odedávna spjati s vodním živlem. Připomíná to také slavný japonský příběh o rybáři jménem Urašima Taró, jenž se dostal do paláce dračího krále. Rok tam žil v radovánkách, ale nakonec se mu zastesklo po domově a rozhodl se vydat domů. Na cestu dostal truhličku, již ale měl zakázáno otevírat. Když však dorazil domů, zjistil, že uběhlo mnoho let. Nakonec neodolal pokušení a truhličku otevřel. Když to však udělal, najednou jej dostihl čas a strašlivě zestárl.

Báseň opět končí řečnickou otázkou, v níž je skryt další odkaz na Hanshana a jeho soupeřníky, kteří své básně psali na balvany a na skály. Zekkai říká, že i když napíše tisíce a tisíce veršů, tak stejně nedokáže plně vyjádřit, co má ve svém nitru. Vzhledem k tomu, že se zde dostáváme na konec tohoto dlouhého cyklu, jde o dosti vtipný způsob, jak takoveto

²⁸⁹ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 76.

²⁹⁰ Tento výraz pochází z *Knihy pozdních Hanů*.

rozsáhlé dílo zakončit.

Celý cyklus byl samozřejmě nejvíce ovlivněn Chanyueho poezií, ale Zekkai se tím nenechal omezovat ve výběru svých básnických odkazů. V jednotlivých básních se vynořili básníci jako Bai Juyi, Du Fu, Tao Yuanming a na konci asi nejvýrazněji Hanshan. Hanshan jako zenový mnich samozřejmě představoval nejvhodnější inspiraci (A jeho básnické jméno krásně zapadá i do tematiky básně.)

2. 2. 6. Tematika romantických citů

Stejně jako u Gidóa nalezneme i u Zekkaie ojediněle básně, jež se zabývají tématem romantické lásky či alespoň citů s ní spojených. Jak je pro něj ale typické, spojuje toto téma s čínským dávnověkem.

[51]

長門怨

Trápení u dlouhé brány

寂寞長門夜

Osamělé noci za dlouhou branou,

昭陽歌舞來

z paláce Zhaoyang je slyšet tanec a zpěv.

妾身若殘燭

Cítím se jako dohořívající svíce,

淚盡寸心灰²⁹¹

slzy mi došly, mé nitro se mění v popel.

V této básni Zekkai Čúšin přijímá pózu poněkud netypickou pro buddhistického mnicha, neboť v ní hovoří v podstatě z pozice utrápené ženy. Zde konkrétně se jedná o císařovnu Chen 陳皇后, jež ztratila přízeň císaře Han Wudiho, o čemž napsal slavnou báseň *fu Changmen fu* 長門賦 hanský literát Sima Xiangru 司馬相如 (179 př. n. l. – 117 př. n. l.).²⁹²

Tato praxe, kdy v čínské básni básník mužského pohlaví vkládá své verše do úst fiktivní ženy, má velice dlouhou historii. Podle některých badatelů sahá minimálně do doby *Devatenácti starých básní* 十九古詩,²⁹³ kde několik takových případů můžeme najít. Ostatně ani v japonské literatuře se nejedná o jev ojedinělý. Když Ki no Curajuki psal svůj *Deník z*

²⁹¹ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 126.

²⁹² Ibid.

²⁹³ CAI, Zongqi. *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*. New York: Columbia University Press, 2008. s. 103-119.

Tosy (*Tosa no nikki* 土佐の日記), zvolil právě tuto metodu, protože tehdy ještě nebylo obvyklé, aby vznešený muž psal deník v japonštině. Stále však platí, že drtivá většina těchto autorů nebyli buddhističtí mniši.²⁹⁴ V tomto sedmislabičném čtyřverší básník promlouvá ústy konkubíny odvržené vládcem. Zatímco ona je zavřena za velkou bránou, slyší, jak se v blízkém paláci lidé radují. Ona samotná je však naplněna pocitem vyprahlosti a hovoří o sobě jako o dohořívající svíci. Již nedokáže ani plakat a její srdce se proměnilo v popel, což dobře koresponduje s motivem dohořívání v třetím verši. Takovéto zakončení je přece jenom kompatibilnější s buddhistickou melancholií než šťastný konec, v němž by se osoba vypravěčky radovala z toho, že se k ní císař vrátil.

V japonské poezii byly takové básně psané buddhistickými mnichy mnohem běžnější než v poezii mnichů písařích čínsky. Japonští mniši často psali fiktivní milostné básně a nezdá se, že by šlo o něco společensky nepřijatelného. Ovšem je otázkou, zda by takovou báseň napsal Gidó Šúšin, zda by je nepovažoval za příliš frivolní. Nejblíže se k této básni jeví být Gidóovo dílo *Svatyně bohyně* [33] (viz kapitola o poezii Gidóa Šúšina). Ta pojednává, byť nepřímou, o dosti explicitním tématu, avšak zároveň toto téma vyvažuje zcela jasně buddhistickým závěrem, jež hovoří o tom, že buddhismus chrání celou zemi.

Nyní se zaměříme na to, jak zde Zekkai pracuje s prostorem. Jelikož se jedná o velice krátkou báseň, tedy pětislabičné čtyřverší, musel se básník vypořádat s velice omezenými možnostmi, jež mu tato forma poskytuje. Naštěstí již samotný nadpis napovídá poučenému čtenáři, o jakou tematiku se bude jednat. Autor se tedy mohl soustředit jenom na ty nejdůležitější prvky. V prvním verši se dozvídáme kromě emocionálního stavu básnického subjektu hlavně to, že panuje noc. To přirozeně zesiluje pocit melancholie. V dalším verši se ohnisko zájmu přesouvá mimo ztemnělý palác do sousedního paláce, kde panuje bujará zábava. Čtenáři se o tom místě ale dostanou pouze zvukové informace, jelikož čtenář vidí danou scénu pouze očima vypravěčky. Následně se naše pozornost přesouvá do jejího nitra, kde jsou na sebe vršeny vizuální metafory – dohořívající svíce a slzy měnící se na prach. Tento postup je tedy opačný, než jsme mohli vidět v mnohých Gidóových básních. V nich se v rámci mnohoúrovňového fikčního světa postupovalo tak, že se pozornost čtenáře posouvala od nižších zanořených úrovní (třeba snu) k vyšším. Zde je tomu, jak již bylo řečeno, naopak. Z jednoho mentálního prostoru, jenž je prezentován jako „realita“ vypravěčky, přesouváme do dalšího zanořeného mentálního prostoru, jenž je součástí předchozího mentálním prostoru a

²⁹⁴ I když je pravdou, že v japonskojazyčné poezii se objevují případy mnichů písařích z pozice ženy už v *Kokinšū*.

představuje její „nitro“. Tento prostor je ale „blended,“ tedy smíšený, protože v něm přímo interagují metafory dohořívající svíce a popela se slzami, jež jsou prezentovány jako „skutečné“, přestože se ve skutečnosti jedná o symbol zármutku a jsou tedy samy o sobě metaforické.

2. 2. 7. Válečný konflikt jako téma

Následující báseň se tematicky vymyká většině předchozí Zekkaiovy poezie, jelikož zde jde o téma převážně japonské. Také lze předpokládat, že toto dílo vzniklo v Japonsku, dosti pravděpodobně po Zekkaiově návratu, kdy přes místo Akamagaseki cestoval, aby se dostal z Kjúšú zpět do Kjóta. Akamagaseki se totiž nachází v dnešním městě Šimonoseki na samotném jihozápadním cípu hlavního japonského ostrova Honšú. Tématem této básně je bitva u Dannoury (1185), jež se v těchto místech odehrála.

[52]

赤間関

Akamagaseki

風物眼前朝暮愁

Scénérie před mýma očima mě dnem i nocí trápí,

寒潮頻拍赤城頭

studený příliv tlučé do pobřeží v okolí hradu Akagi.

怪岩奇石雲中寺

Podivuhodné skály, čarovné kameny, klášter zahalený v mracích,

新月斜陽海上舟

Nový měsíc a padající slunce, lodě na moři.

十万義軍空寂々

Sto tisíců Jošicuneho vojáků je prázdných a osamělých,

三千劍客去悠々

tři tisíce šermířů tiše odešlo.

英雄骨朽干戈地

Kosti hrdinů hnijí na bitevním poli,

相憶倚欄看白鷗²⁹⁵

já opřen o zábradlí vzpomínám a pozoruji bílé racky.

Na této básni si můžeme ukázat, jakým způsobem Zekkai Čúšin pracoval s pohybem v čase a prostoru. V tomto díle pracuje s technikou, která byla v čínské poezii využívána již nejméně 1000 let před jeho narozením. Zvláště první polovina osmiverší vyvolává v čtenáři pocit, jako by sám stál na vrcholku hory či kopce a rozhlížel se po krajině. S podobnými technikami pracoval již slavný tvůrce přírodních básní Xie Lingyun. Druhým způsobem, jak dosáhnout

²⁹⁵ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 99-100.

podobného efektu, je popis přírody postavený jako imaginární pouť krajinou, v případě této básně se však spíše jedná o první možnost.

Jak si nyní ukážeme, Zekkai v básních využívá častých prostorových i časových skoků. V prvním verši se dozvídám, že vypravěč pozoruje jakousi scenérii, ale čtenáři se nedostane žádného bližšího určení. To přichází až v druhém verši, kde vstupují do obrazu dva prvky – pobřeží a okolí hradu Akagi. Ve třetím verši se ale náhle přesouvá od opevnění a moře ke skalám a klášteru v mracích, zde je tedy jasný přesun v prostoru, čas je ale stále neurčitý. Hned ve čtvrtém verši se ale pohled vypravěče obrací zpět k moři a dozvídáme se, že je večer. Následuje zlom v popisu a báseň se obrací do minulosti. Hovoří se v ní o vojsku někoho, kdo má ve jméně znak 義, což může být v japonských jménech čteno jako „joši“. V tomto případě jde o Minamoto no Jošicuneho (1159-1189). To spolu s informací, že jde o oblast kolem Akagi, jasně ohlašuje, že jde o bitvu u Dannoury (1185), kdy vojska rodu Minamotů rozdrtila v námořní bitvě armádu rodu Tairů. V tomto verši se nacházíme v tomto časovém bodě, tedy zhruba 150 let před narozením Zekkaie Čúšina, přestože se nám to z našeho pohledu může zdát jako událost blízká jeho době.

Šestý verš pak evokuje událost ještě mnohem dřívější. Výraz „tři tisíce šermířů“ totiž pochází až z období válčících států v Číně, kdy podle legendy měl král Wen ze státu Zhao v zálibě sledovat šermířské souboje tří tisíců šermířů.²⁹⁶

Pátý a šestý verš tedy představují největší skok jak v čase, tak v prostoru, protože se ohnisko najednou přesouvá z japonské Dannoury do staré Číny. Samozřejmě se tak ale děje stále ve spojení s vypravěčovou současností, do které se čtenář plně vrátí v posledních dvou verších. V nich se explicitně vynoří vypravěč, jenž opřen o zábradlí sleduje scenérii popsanou na začátku básně a vzpomíná na události, jež se zde před mnoha lety udály.

2. 2. 8. Osobně laděné básně

V následujících básních Zekkai výjimečně poodhalí něco ze svých osobních pocitů, jež se většinou skrývají za jeho vyhlazenou maskou kompetentního básníka. Obsah první básně je poznamenán osobní tragédií, další dvě básně pak jsou poněkud lehčího rázu, v nich uvidíme projevy osobní nespokojenosti.

²⁹⁶ IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušú*. [2. tisk]. Tōkyō: Iwanami šoten, 1994. Šin Nihon koten bungaku taikei. s. 96.

2. 2. 8. 1. Oplakávám bratra Tana

[53]

悼端侍者

Oplakávám bratra Tana

嶄々頭角少年見

Výjimečný talent se projevil v mládí,

殊域相逢情益饒

setkali jsme se v dalekých zemích, city byly stále silnější.

吳地諸山游錫遍

V kraji Wu po všech horách (klášterech) putovali jsme s
mnišskou holí,

鄞江一病寄音遙

v Yinjiangu jsi onemocněl, přišla zpráva z daleka.

浮雲易滅孤飛影

Toulavý mrak snadno zanikne, sám letí stín,

種草終成不實苗

semeno byliny nakonec stalo se klíčkem, který neplodí.

檢点篋中舊詩句

Procházím staré verše z kufříku,

臨風幾度泪飄々²⁹⁷

hledím do větru, kolikpak jen odfoukl slz.

Báseň *Oplakávám bratra Tana* se ve sbírce Šókenkó vymyká průměru svojí upřímností.

Většina Zekkaiových básní je sice technicky velice dobře zvládnutá a naplněná aluzemi, často ale působí značně neosobně. Možná by se dalo říci, že právě pro tyto charakteristiky působí neosobně. Bratr Tan byl mladý japonský mnich, s nímž se Zekkai seznámil během svého pobytu v Číně. O jeho životě nemáme naneštěstí mnoho informací, z básně je však jasné, že náhle ochořel a zemřel. U dřívějších zenových mnichů můžeme nalézt básně o smrti jiných, ale často se nesou v buddhistickém duchu a vyznačují se jistou smířeností a snad i odměřeností. Nic takového nelze nalézt v této básni. Z její druhé poloviny číší zcela jasně bolest, již autor pociťoval, přestože by jej jeho víra měla v takového situaci konejšit. Zekkai zde vystupuje mnohem více jako čínský úředník či japonský aristokrat, kteří se nemusí věnovat umrtvování svých citů a mohou je mnohem volněji vyjádřit. V japonské dvorské poezii *waka* se objevila báseň, v níž básník oplakával ztrátu blízké osoby. Kolik v takových dílech bylo prolito slz?

Jako příklad zde můžeme zmínit báseň císaře Gotoby (6. 8. 1180 – 28. 3. 1239) z císařské sbírky *Šinkokinšú* 新古今集:

²⁹⁷ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 89.

なき人の	Oblaka jako připomínka člověka,
かたみの雲や	jenž už není,
しをるらん	moknu,
夕の雨に	i když ve večerním dešti,
色は見えねど ²⁹⁸	nevidím její tvář.

Tuto báseň Gotoba složil po smrti své oblíbené konkubíny Owari. *Hito* 人 (člověk) v klasické poezii často označuje milého/milou. *Šioru* しをる znamená moknout, ale také smutnit. Ačkoli se jedná o úplně jinou formu a jazyk, dojem z této básně je nápadně podobný Zekkaiově básni a obě tato díla sdílejí dokonce některé prvky (Mraky a také slzy, i když ty jsou v Gotobově básni zmíněny pouze implicitně jako déšť, jenž císaře skrání.)

Mrak v básni často označuje mnicha, často bývá doplněn o takové atributy jako je osamělost, tedy „osamělý mrak“ či např. u mnicha Ikkjúa Sódžuna bláznivost, Ikkjú sám se označoval jako „bláznivý mrak“. Jako mnozí asketové, k nimž zenoví mniši vzhlíželi, sídlí oblaka v horách. Oblaka jsou také pomíjivá. Buddhističtí mniši si velice dobře uvědomovali pomíjivost lidského života, proto je oblak mocnou metaforou člověka, jehož život záhy končí, jako tomu bylo v případě tohoto mladého japonského mnicha.

Závěru básně dominují dva prvky: sbírka starých básní a básníkovy slzy. Můžeme se ale pouze dohadovat, že staré básně jsou básně, které si Zekkai se zemřelým kolegou vyměňovali a které v něm vyvolávají smutek, jenž jej nutí ronit slzy. Z tohoto hlediska se závěr této básně podobá závěru Gidóovy básně *První rok éry Óan* [20], kde má vypravěč po svém boku dopis s básní, který Gidóa zpravil o úmrtí zenového mistra. Přesto se Zekkaiovo dílo podobá v mnoha ohledech spíše výše uvedené japonské básni *waka*, hlavně v tom, jak nepokrytým způsobem vyjadřuje autorovy emoce.

2. 2. 8. 2. Povídání o staré řece

[54]

古河襟言五首

Povídání o staré řece²⁹⁹

²⁹⁸ *Šinkokinšú*. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i010.html

²⁹⁹ Je otázkou, kde se tato báseň odehrává, japonsky je možné tento název číst jako Koga, což je město (a dříve i knížectví), jež se nachází na sever od Tokia. Jenom pro doplnění se jedná ale o úplně jiné místo, než je Kóka (někdy čtená jako Kóga), jež je známé v dnešní době jako jedno z historických center nindžů. Zmíněné znaky se ale mohou také číst jako Furukawa. Je pravdou, že Kogou protéká řeka Tonegawa, jež je jednou z největších japonských řek, ale nikde v této básni není její jméno zmíněno.

初來借宿古河湄	Když jsem poprvé našel přístřeší v okolí staré řeky,
聞見令人事事疑	to, co tam člověk slyšel a viděl, jej vedlo k tomu, aby nad vším pochyboval.
官渡呼船招手急	Na převozu zavolám loďku, rychle mávám rukou,
村舂殷榻得眠遲	hřmot vesnického mlýnku rozdrnčel židle, spánku se mi dostalo pozdě.
江雖可愛少奇石	Ač ta řeka dala by se nazvat krásnou, divotvárných kamenů je zde málo,
花縱堪看多醜枝	ač se na zdejší květy dá hledět, ošklivých větví je zde mnoho.
寶樹寶池天上寺	Vzácné stromy, vzácná jezírka v Nebeském chrámu,
春風春雨過歸期 ³⁰⁰	jarní vítr, jarní déšť, čas se navrátit už uplynul.

Tato báseň je další z malé skupiny Zekkaiových básní z doby po jeho návratu do Japonska, jež se nám zachovaly. To, čím se liší od většiny ostatních básní, jež nalezneme v jeho sbírce *Šókenkó*, je její upřímnost. Zekkai běžně používá historické a starší čínské motivy, aby vystavěl strukturně úspěšnou, ale poněkud neosobní poezii (S několika čestnými výjimkami, jako je předchozí báseň *Oplakávám bratra Tana* [53]).

Přestože tato báseň má obvyklou strukturu a oplývá básnickými výrazy, její obsah je dosti prozaický. Zekkai zde zcela jasně vyjadřuje nespokojenost nad stavem místa, které navštívil. (Nebo byl nucen navštívit?) Není spokojený s přístupem místních lidí, nedokázal se ani pořádně vyspat, a dokonce se mu nelíbí místní příroda. Řeka mu není po chuti a ani na stavu stromů nenechá nit suchou. Pouze zahrady horského kláštera se mu zdají dostatečně vyčištěné pro jeho vkus. Je možné, že se mu stýská po domově, kde je to podle něj pěkné, na rozdíl od této provincie. Zdá se, že se tu Zekkai projevuje jako poněkud zhýčkaný velkoměšťan, jenž je zvyklý na úroveň Kjóta či čínského Hangzhou. Než jeho nespokojenost je pro nás ovšem důležitější, že tyto emoce byl ochoten vyjádřit v čínsky psané básni. Zenoví básníci ve svých básních někdy vyjadřují žal či hovoří o svém utrpení, jak je tomu místy u Gidóa v jeho básních, jež psal za nemoci, ale přízemní nespokojenost či drobná iritace se v nich objevuje pouze málokdy. U Gidóa v analyzovaných básních v podstatě pouze v díle *V nemoci odpovídám Daigakuovi na otázky ohledně literatury* [53], kde je zcela jasně

³⁰⁰ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 110-111.

nespokojen s tím, že jej jiný mnich Daigaku obtěžuje, když je nemocen. U Zekkaie je takovéto přímé vyjádření obzvláště nezvyklé, jelikož, jak už bylo řečeno, jsou jeho básně většinou dosti neosobní a orientované na dané téma, jež se zpravidla nachází vně básníkovy nitra.

Druhý důvod, proč je tato báseň zajímavá, je způsob, jakým je zde popisována příroda. Přírodní popis v této básni doslova vybízí k jeho analýze z hlediska ekokritiky. Ekokritika se zabývá vztahem člověka k přírodě, samotným konceptem přírody a všemi koncepty, které s ní souvisejí. Díky tomu může být velice užitečná ve zkoumání přírodní poezie. Skutečnost, že velká část přírodní poezie ve skutečnosti nehovoří o přírodě, ale přírodní prvky jsou v ní jenom metaforickými prostředky, pro vyjádření lidského nitra či lidské společnosti, nejsou nikterak překážkou pro využití ekokritiky. Člověk často používá přírodu jako zrcadlo sebe sama a v tom, jak ji vnímá a jak se o ní vyjadřuje, se odráží jeho způsob myšlení. I to může být zkoumáno z hlediska ekokritiky. Jelikož se zde zabýváme středověkou poezií, nevyužijeme ekokritiku v celém jejím moderním rozsahu, s důrazem na znečištění, zkázu světa, globální pohled na Zemi, ale budeme se pohybovat na ekvivalentní úrovni ke zkoumání západních pastorál, jelikož některé z čínskojazyčných básní, jsou svým charakterem vzdáleně podobny takovýmto západním dílům, protože popisují idealizovaný obraz přírody často skloubený s idealizovaným obrazem života vesničanů, obzvláště rybářů.

Z výše uvedené básně zcela jasně vyplývá, že krajina, která zřejmě byla bližší skutečné přírodě (i když míra toho je samozřejmě diskutabilní) Zekkaiovi nevyhovuje a považuje ji za nedostatečně krásnou. Na rozdíl od velice plánovitě rozvržených a opečovávaných zahrad zenových klášterů. „Příroda“ v těchto zahradách se snaží jevit přirozeně, je ale výsledkem velice pečlivého plánování a péče, a tedy ve skutečnosti vůbec přirozená není. Tradice „zkrášlování“ přírody je ve východní Asii velice stará, již minimálně za života čínského básníka Xie Lingyuna (385-433 n. l.) byly takovéto aktivity zřejmě běžné. O Xie Lingyunovi samotném je známo, že věnoval velké úsilí tomu, aby zkrášlil přírodu kolem svého venkovského sídla, a činil tak ve velkém měřítku. Za Zekkaiova života byla tradice budování zahrad a parků v Číně i v Japonsku již mnoho set let stará. Zekkkai tedy evidentně preferuje svoji vlastní verzi přírody, vyplněnou umně zastříhanými stromy a vodními toky vinoucími se mezi podivuhodnými kameny.

Zekkai je tedy představitelem předmoderního člověka, jenž je již natolik oddělený od přírody na to, aby ji hodnotil podle svých měřítek, ale není nositelem moderního romantismu, jenž vyzdvihuje jak venkov, tak divočinu jako mocné protiklady proti městu a civilizaci. Zvláště druhou z těchto dvou dichotomií v Zekkaiově poezii rozhodně nenajdeme. V případě

první dichotomie je evidentně na straně centra a městského života, i když to sám explicitně neříká. Toto rozdělení a tento přístup nejsou ostatně v Japonsku ničím novým – protiklad *mijabi* 雅 a *hinabi* 鄙, tedy vznešené vytříbenosti a venkovskosti nalezneme již ve starém Japonsku v 8. až 9. století, a můžeme si snadno představit, kterou z těchto variant preferovali dvorští aristokraté, nositelé psané kultury. Zekkai tedy ve svém přístupu k japonskému venkovu nepředstavuje žádnou inovaci.

Tak či onak ale u Zekkaie dochází k vytváření mentálního obrazu ideální krajiny a ideálních přírodnin, což je velice zajímavé z hlediska vývoje myšlení, tak jako západní básníci čerpali z bohaté tradice bukolické poezie, jejíž kořeny sahají až do antiky (viz Garrard³⁰¹), Zekkai čerpal z východní tradice básní o přírodě, v nichž nesčetní básníci, mezi nimi i výše zmíněný Xie Lingyun, vytvářeli své vlastní verze krajiny a přidávali tak postupně střípky do společného obrazu ideální krásné krajiny. A právě vůči takovéto krajině poměřuje Zekkai okolí města Koga v tehdejší provincii Šimósa. Dosti originálním prvkem je však to, že toto místo nepřikrášluje, neupravuje jeho popis, aby odpovídal jeho představám krajiny, nýbrž ji otevřeně kritizuje a kontrastuje ji s ideální krásou buddhistického kláštera.

Neměli bychom ani pominout aluze, jež mohou být obsaženy v této básni. Kageki se domnívá, že šestý verš může být inspirován veršem songského básníka jménem Mei Yaochen (1002-1060) 梅堯臣, jehož básně byly zpopularizovány o něco mladším a slavnějším Ouyang Xiuem. Mei Yaochen ve své básni Východní říčka 東溪 píše:

老樹着花無醜枝

„staré stromy se oděly květy, není zde ošklivých větví“.³⁰²

Význam Zekkaiova verše je ale v podstatě opačný, což by mohlo naznačovat, že přísné hodnocení přírody v okolí Kogy je skutečným názorem autora, jelikož pokud by tomu tak nebylo, mohl jej nechat v původním kladném významu a nepřidělovat si práci.

[55]

杜陵不睡青城地	Du Fu neplival na zemi v Qingchengu,
風土如斯豈復疑	vypadalo to tam jako zde, kdo by o tom pochyboval?
蘆荻洲暄抽筍早	Rákosí a ozdobnice, mělčina je teplá, ale na sběr bambusových výhonků je brzy.
參苓地瘦長苗遲	Ženšen a léčivé houby, země je chudá, pozdě vylézají výhonky.

³⁰¹ GARRARD, Greg. *Ecocriticism. The New Critical Idiom*. Oxford: Routledge, 2010.

³⁰² KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 110.

病駒但仰新恩秣	Nemocný koník jen doufá v novou laskavost a krmení,
倦鶴應懷舊宿枝	znavený jeřáb jistě vzpomíná na větev, na níž kdysi hnízdil.
且待蓬萊清淺日	Chvilí počkám na den, kdy vody u hory Penglai budou mělké a čiré,
踏鯨直欲訪安期 ³⁰³	stoupnu na velrybu a rovnou se chci zeptat na klidný život poustevníka.

Pro úplnost příkládám druhou ze série pěti básní z Kogy. Autor se zde evidentně stáhl zpět do roviny básnické hry s jazykem a nevidíme zde již takovou upřímnost jako v předchozí básni. Rozdíl je markantní i co do obsahu básně. Autor jako by sám sobě vyčítal, že řekl příliš, zde začíná vychvalovat okolí Kogy, jež se slovy implicitního vypravěče podobá Qingchengu v Sichuanu, který kdysi navštívil Du Fu. Kageki vysvětluje tyto verše tak, že básník vyjadřuje stejný vztah k místu, na němž se nachází, jako Du Fu projevoval Qinchengu v Sichuanu, protože na něm kdysi sídlil zakladatel taoistické sekty Nebeských mistrů Zhang Daoling.³⁰⁴

Du Fu se o tomto zmiňuje ve své básni 丈人山 Hora starého pána, kde v prvním dvojverší praví:

自為青城客，不唾青城地。

為愛丈人山，丹梯近幽意³⁰⁵

„Sám jsem hostem v Qingchengu, nebudu tedy plivat na qingchengskou zemi.

Pro lásku k hoře starého pána, rumělkové schody jsou blízko poklidné mysli.“

Rumělkové schody mohou odkazovat na úřednickou kariéru, zde ale spíše cestu za taoistickými nesmrtelnými.

Také jeřáb v šestém verši Zekkaiovy básně je symbolem dlouhověkosti a souvisí tedy s taoistickou snahou o nalezení nesmrtelnosti.

V posledním verši básník odkazuje na dalšího velkého básníka dynastie Tang, tentokrát na Li Baie. Li Bai si sám říkal 海上騎鯨客, „člověk, který na moři jede na velrybě“. Poslední část verše 安期 odkazuje na další postavu z čínské historie An Qishenga, jenž už se objevil v Zekkaiově básni „Na začátku podzimu píši o stesku.“ An Qisheng za doby dynastie Qin prodával léčiva na mořském břehu, ale byl přijat do učení u jistého mudrce, díky čemuž se stal nesmrtelným. Měl zanechat zprávu, aby jej hledali pod horou Penglai, první čínský

³⁰³ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 111.

³⁰⁴ Ibid. s. 112.

³⁰⁵ *Sou-yun*. [Databáze online] 2009. [Citováno 2019-04-21]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=31417>

císař tedy prý přivázel dopis k noze jednoho jeřába, v kterém prosil, aby se vrátil do vlasti.³⁰⁶ To nás také zřejmě přivádí zpět k motivu jeřába, jenž se vynoří v šestém verši, jehož přítomnost v této básni pak dává větší smysl.

Přestože se zde objevuje negativní hodnocení v prostředních dvou dvojverších, je oslabeno připomínkou Qingchengu na začátku básně. Konkrétní hodnocení, jež bylo patrné v první básni, se zde stává mnohem formálnější a mystičtější. Z realisticky působícího popisu se stává popis silně idealizované krajiny, jež je formována odkazy na starší čínské texty a reálie. Je z ní cítit mírně náboženský podtón, který však ale není zenově buddhistický, nýbrž taoistický. Všeobecně tato báseň stylem připomíná další Zekkaiovy básně, zvláště jeho cyklus inspirovaný Chanyuem, v nichž se hovoří o životě v ústraní v podobně neurčité až metafyzické rovině bez toho, aby bylo odkazováno na konkrétní náboženské koncepty.

2. 2. 9. Ostatní básně

V této poslední podkapitole se zaměříme na básně, jež se nehodily do žádné z předchozích tematických podkapitol, ale i přesto jsou pro tuto analýzu nějakým způsobem přínosné.

2. 2. 9. 1. Čtu sbírku básní od Du Mua

[56]

讀杜牧集

Čtu sbírku básní od Du Mua

赤壁英雄遺折戟

Hrdinové od Rudých útesů zanechali zlomenou halapartnu,

阿房宮殿後人悲

palác v Epangu rozesmutní pozdější pokolení.

風流獨愛樊川子

Pán ze Fanchuanu, který sám miloval styl,

禪權茶烟吹鬢絲³⁰⁷

židle v zenovém klášteře, kouř z čaje, fouká do vlasů na
skráních.

V této básni Zekkai jako na jednom z mála míst explicitně zmiňuje básníka, jehož tvorbu sám čte a z něhož čerpá. Nejdříve se zaměříme na jednotlivé prvky v této básni, po čemž bude následovat výklad toho, jaký to má význam pro analýzu Zekkaiovy tvorby.

³⁰⁶ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 57.

³⁰⁷ Ibid. s. 149.

Celá tato báseň je prostoupena odkazy na tvorbu Du Mua. Du Mu 杜牧 (803–852) byl významný pozdně tangský básník. Je známý pro svoji dlouhou báseň *fu Epang gong fu* 阿房宮賦 a pro svá sedmislabičná čtyřverší.³⁰⁸

Rudé útesy, čín. *Chibi* 赤壁, jež se objevují na samotném začátku básně, jsou místem slavné bitvy mezi silami Cao Caoa, Liu Beie a Sun Quana. Tato bitva na mnoho let zakonzervovala stav, při němž Čína byla fakticky rozdělena do tří částí. Jedná se o období na konci dynastie Han populárně známé jako období Tří říší (či Tří království), jež se stalo později materiálem pro velký čínský román *Román tří říší*. Nepříliš překvapivě složil Du Mu na toto téma stejnojmennou báseň, v níž se v prvním dvojverší píše: 折戟沈沙铁未销，自将磨洗认前朝.³⁰⁹ **Zlomené halapartny zabořené do písku, jejich železo ještě nezrezavělo, sám je chci zvednout, omýt a poznat předchozí dynastie.**

Zlomené halapartny v Zekkaiově básni tedy jsou dalším přímým odkazem na toto Du Muovo dílo. Stejně tak je tomu v druhém verši, kde se zase objevuje palác Epang. Palác Epang byl palácem prvního čínského císaře a nacházel se v blízkosti dnešního Xi'anu. Du Mu o něm napsal dlouhou báseň *fu*, jež bývá považována za nejlepší báseň této kategorie složenou v celém 9. století.³¹⁰

Třetí verš je pro nás zajímavý z hlediska vnímání estetických kategorií. V pracovním překladu překládám do češtiny čínský pojem *fengliu* jako styl, ale jedná se o překlad velmi přibližný, nikoliv přesný. *Fengliu* je slovo obtíženo mnohem specifičtějším a mnohovrstevnatějším významem. Tento pojem byl v období Nara přenesen dosti přesně jako *fūjū* i do Japonska, kde posléze částečně splynul s pojmem *mijabi* (viz níže).³¹¹

Důležitou složkou *fengliu* je to, že se jedná o styl mužský, vyznačující se jistým svěťáctvím. Použít slovo hochštaplérství by bylo nevhodné, protože *fengliu* nenese negativní konotace. Jedna z rovin tohoto termínu je romantická, možná by se dalo říci i erotická (pro tuto rovinu viz *Unmasking "Fengliu" 風流 in Urban Chang'an: Rereading "Beili zhi" 北里志 (Anecdotes from the Northern Ward)*).³¹²

³⁰⁸ MAIR, Victor H. *Columbia history of Chinese literature*. New York: Columbia University Press, 2001. s. 311.

³⁰⁹ *Sou-yun*. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-21]. Dostupné z: <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=31984>

³¹⁰ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 149.

³¹¹ TIRALA, Martin. „Miyabi Aesthetics and the Tales of Ise.” In Z. Švarcová, C. Poulton [eds.] *Orientalia Pragensia XV: Dreams and Shadows: Tanizaki And Japanese Poetics in Prague* (Essays in Honour of Anthony W. Liman). Praha: Karolinum, 2006. s. 176-177.

³¹² FENG, Linda Rui. *Unmasking "Fengliu" 風流 in Urban Chang'an: Rereading "Beili zhi" 北里志 (Anecdotes from the Northern Ward)*. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*. Vol. 32 (December 2010), s.

Muž oplývající *fengliu* je muž s dobrým stylem, odvážný, který se nebojí i mírného excentrizmu. Du Mu byl právě znám pro svůj styl *fengliu*. Pověst Du Mua jako bonvivána pramení zejména z *Yangzhou mengji* 揚州夢記 *Zápisků o snu z Yangzhou*, jež napsal nedlouho po Du Muově smrti jistý Yü Ye. Tato sbírka různě vylepšených anekdot a příběhů byla podpořena některými milostnými básněmi Du Mua jako např. *Cengbie* 贈別 *Nabídnuťo při loučení*, básně popisující „třináctiletou krásku“. Jiné části jeho poezie, zejména delší kompozice naznačují svým konfuciánským pedantstvím poněkud jiný charakter tohoto básníka.³¹³

Fanchuanzi, tedy Pán ze Fanchuanu, je Du Muova přezdívka. Třetí verš tedy dosti přímočaře prohlašuje, že Du Mu miloval styl *fengliu*.

To, čím byl Du Mu ale nejznámější, byla jiná jeho póza. Du Mu je známý jako básník, který se obracel do minulosti, svojí tendencí k reminiscenci (blíže k tomuto tématu např. *Remembrances* od Stephena Owena)³¹⁴, kterou můžeme snadno vycítit i z odkazů, jež použil Zekkai při skládání této básně.

Poslední verš je poněkud nejasný z hlediska určení osoby, jež je v něm popisována. Na jednu stranu se zdá, jako by to byl samotný Zekkai, který sedí v klášteře popíjí čaj a přitom si čte Du Muovy básně. Na druhou stranu ale skutečnost, že popisovaná osoba má na skráních vlasy, naznačuje právě opěvovaného Du Mua. Tato zřejmá nesrovnalost je způsobena tím, že se jedná o další odkaz.

Tento odkaz pochází z básně 醉後題僧院, v níž se praví: 今日鬢糸禪榻畔 茶烟輕颺落花風 *Dnes vlasy na skráních, u zenové židle, pára z čaje lehce se vznáší, padající květy ve větru*.³¹⁵

To nás vede vlastně na začátek, Du Mu píše o klášteře a mnich Zekkai píše o Du Muovi. Tím se vytváří v podstatě nekonečný koloběh. Tato báseň se vyznačuje obzvláště velkou hustotou informací, jelikož každý ze čtyř veršů, z nichž se skládá, obsahuje alespoň jeden odkaz na jistou část Du Muova života a tvorby.

Zekkaiovi se nedá upřít schopnost umně spojit různé související aluze do jednoho koherentního celku, jak je tomu v případě této krátké básně. Jenom v rámci čtyř veršů byl

1-21.

³¹³ NIENHAUSER, William H.; HARTMAN, Charles. *The Indiana companion to traditional Chinese literature*. 2nd rev. ed. Taipei: SMC Publishing, 1986. s. 824-826.

³¹⁴ OWEN, Stephen. *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature*. Cambridge (Mas.): Harvard University Press, 1986. s. 51-54, 120-121.

³¹⁵ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčů*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 149.

Zekkai s to zmínit Du Muovu nejslavnější báseň, básnický styl, jež Du Mu preferoval a dokonce jeho přezdívkou, ovšem nezapomíná na to, že se celá báseň musí rýmovat a musí dodržovat pravidla distribuce tónu v dvojverší.

Co je však zřejmě nejzávažnějším závěrem, který si můžeme vzít z této básně, je to, že Zekkai zde zcela jasně vyjádřil, kde ležel jeho zájem. Náležel básníkům, již se obraceli zpátky do dob dávno minulých a svoji básnickou inspiraci čerpali ze slavných i neslavných postav a dějin, jak to podle jejich vzoru dělal i on sám. Du Mu a ostatně také Gao Qi (jehož vlivem jsem se zabýval) pomáhali utvářet tuto Zekkaiovu pózu a stali se přímou inspirací pro nezanedbatelné množství básní žánru *huaigu*, jež vyprodukoval.

2. 2. 9. 2. Straka

[57]

鵲

Straka

月夜繞枝無可依	Za měsíčné noci létá kolem větví a nemá kam se uchýlit,
翻々隻影只南飛	třepotá se, osamělý stín jen k jihu letí.
朝来偶向晴簷噪	Ráno kráká u prosluněných krovů,
此日行人歸未歸 ³¹⁶	vrátí se poutník dnes či nevrátí?

V této na první pohled přímočaré básni se skrývá odkaz, který je jeden z nejstarších v rámci Zekkaiovy poezie.³¹⁷ Straka je pták, jenž má v naší zemi dosti negativní pověst kvůli své zálibě ve sbírání lesklých předmětů, a dostal se tak do takových slovních obrátů jako „krade jako straka“. Ve východní Asii je ale pohled na straky naprosto jiný. Straka tam patří naopak mezi pozitivní symboly, částečně díky legendě o nebeském pasáčkovi a tkadleně. Tato legenda má mnoho verzí, ale ve všech platí, že se dvě hvězdy (Altair a Vega) oddělené Mléčnou dráhou mohou setkat pouze jednou za rok. V mnoha částech Číny se vypráví, že jim toto setkání umožní právě straky, jež sedmého dne sedmého lunárního měsíce vyletí vysoko do nebe a vytvoří tak stračí most, po němž je možné Mléčnou dráhu překonat. Děje se tedy tomu v noci na svátek Qixi, neboli japonsky Tanabata, o němž jsem už hovořil při analýze

³¹⁶ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 185.

³¹⁷ Tato báseň formálně patří mezi básně o věcech, *yongwu*.

Gidóovy básně *Na Tanabatu jsem obdržel dopis od starého přítele* [37]. Takováto pověst má k výše uvedenému českému rčení jistě hodně daleko. Ke spojení s takovýmto romantickým příběhem³¹⁸ jistě přispělo to, že se straky pohybují většinou v páru. Další stračí charakteristikou, již si všimli již staří Číňané, je to, že straky mají ve zvyku výstražným krákáním varovat, když se někdo blíží. Původně se jistě jedná o varování pro další straky, ale Číňané si to interpretovali tak, že straky ohlašují svým krákáním příchod hosta.

A právě ve své cestě za odkazy na straky se Zekkai vydal hluboko do čínské historie, až do 3. století našeho letopočtu. V prvním verši odkazuje totiž na jednu z básní čínského vojevůdce Cao Caoa 曹操 (155–220). Cao Cao, jenž byl i jednou z hlavních postav *Romance tří říší*, byl známý nejenom jako vojevůdce, politik a svého druhu antihrdina³¹⁹, ale také jako milovník poezie. Jeho básně se dochovaly dodnes a i jeho synové, zvláště Cao Pi³²⁰, byli ve své době známí jako výteční básníci. Cao Cao představuje z mnoha pohledů předěl v dějinách čínské básně, protože on sám ještě psal poněkud archaickým čtyřslabičným veršem, ale jeho synové již používali novější pětislabičný verš.

Cao Cao ve své básni píše:

月明星稀	Měsíc je jasný a hvězdy jsou vzácné,
烏鵲南飛	straka na jih letí.
繞樹三匝	Třikrát zakrouží kolem stromu,
何枝可依 ³²¹	na kterou větev se jen může uchýlit?

Z tohoto slavného úryvku vychází tedy celé Zekkaiovo první dvojverší, kam se mu podařilo zakomponovat tyto čtyři verše ve starém stylu. Sám také odpovídá na Cao Caovu v podstatě rétorickou otázku: Straka na žádné větvi toho večera klidu nenalezne.

V druhém dvojverší pak Zekkai poukáže na výše zmíněný zvyk strak varovat, když se někdo blíží. Straka, jež ráno u domů kráká, může zvěstovat příchod poutníka, jak by očekávali staří Číňané, ale také může krákat úplně z jiných důvodů. Čtenář na konci básně tak jenom marně čeká na odpověď na vypravěčovu otázku a báseň tak záměrně končí mlhavě.

³¹⁸ I když se dřívější pohled na tuto legendu od dnešního romantického svátku milenců dosti lišil. Dříve dívky v tento den prosily o zručnost v domácích pracech, zejména v tkaní a šití.

³¹⁹ Český divák jej mohl spatřit jako hlavní zápornou postavu v čínském velkofilmu *Rudé Útesy*.

³²⁰ Protože se nestal následníkem trůnu, měl dostatek času psát básně a stěžovat si v nich na svůj osud. Tento model básnické slávy jako z nouze ctnosti byl ve staré Číně velice častý.

³²¹ KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčů*. Ósaka: Seibundó, 1998. s. 185.

A jak v básni odlétá straka kamsi na jih, končí tímto kapitola, která se věnovala analýze konkrétních básní Zekkaie Čúšina. Tuto báseň je velmi vhodné uvést na závěr této podkapitoly, protože velmi dobře vystihuje, jaká je vlastně Zekkaiova poezie. Na první pohled dosti přímočará a pečlivě vystavěná a na pohled druhý naplněná bohatými básnickými odkazy a vždy obrácená zpět do daleké minulosti.

2. 3. Souhrnné výsledky literární analýzy

V této kapitole shrneme nejzásadnější poznatky o poezii Gidóa Šúšina a Zekkaie Čúšina získané z předchozí analýzy. Nejdříve budou představeny charakteristiky jejich poezii společné a poté dojde na specifické charakteristiky, jež jejich poezii odlišují. Nejdříve se zaměříme na dřívější čínské autory a díla, z nichž Gidó a Zekkai čerpali při tvorbě vlastní poezie. Poté budou diskutovány další zdroje, na něž tito básníci navazovali.

Co se týče charakteristiky poetického stylu největších básníků literatury Pěti Hor, je z předchozí analýzy děl zřejmé, že oba čerpali náměty z mnoha různých zdrojů, a proto jejich výčtem začneme souhrnný popis jejich poezie.

Jak Gidó, tak Zekkai využívali velké množství odkazů na díla dřívějších básníků, stručný přehled takovýchto odkazů objevujících se ve zkoumaných básních vypadá takto:

Gidó Šúšin

Du Fu mnohokrát (explicitně zmíněn, věnována celá báseň), Tao Yuanming 2, Wang Wei 2,

Jeden odkaz: Cao Zhi, Han Yu, Chu Ci,³²² Li Bai, Li Shangyin, Meng Haoran, Shi Huihui, Shi Wenxiang, Sikong Shu, Song Yu, Su Shi, Tang Yanqian, Zeng Ji, Zhang Zhu,

Zekkai Čúšin

Chanyue (celý cyklus), **Gao Qi** (nepřímo několikrát), Du Fu 3, **Du Mu** (zmíněn explicitně, věnována celá báseň), Tao Yuanming 2,

Jeden odkaz: Cao Cao, Hanshan, Li Bai, Mei Yaochen, Su Shi, Wang Wei,

Takovýto prostý seznam sice neodhalí mnoho podrobností, ale i z něj je jasné, že zde je mnoho překryvu ve zdrojích, z nichž oba zenové mniši čerpali. U obou nemohli chybět tři tangští básníci Du Fu, Wang Wei a Li Bai. Četností vede nepochybně Du Fu, což ukazuje jeho nesporné postavení jakožto básnického vzoru, k němuž je třeba vzhlížet a jehož poezii je třeba napodobovat.

³²² Chu Ci pochopitelně není autoru, nýbrž dílo Chuské zpěvy.

Du Fu byl zcela jasně velkým vlivem na poezii Gidóa Šúšina, jeho přítomnost je explicitně vyjádřena ve stejnojmenné básni *Du Fu* [3], kde se Gidó zmiňuje o jeho cestách a cituje z jeho nejslavnějších básní, jako je *Jarní výhled*.

Gidó není prvním zenovým mnichem, jenž si vážil Du Fua a čerpal z něj. Již Kokan Širen 虎関師錬 (1278-1346) velice vysoce hodnotil Du Fuovu poezii a patřil k prvním, kdo si Du Fua v Japonsku všimli. Takovéto vysoké hodnocení Du Fuovy poezie přišlo velmi pozdě, uvědomíme-li si, že Du Fu zemřel v roce 770. Nicméně je pro to zřejmě mnoho důvodů, v první řadě logistické, protože Du Fuovy básně nebyly ještě dlouho po jeho smrti snadno dostupné. Přesně opačná situace nastala u Bai Juyiho, jehož tvorba se do Japonska dostala velice rychle, ale v poezii těchto dvou mnichů odkazy na něj téměř nenalezneme, jelikož jeho tvorba vyšla postupně z módy.

To hovoří o významné změně hodnocení a básnického stylu jako takového v porovnání se starší japonskou čínskojazyčnou poezií. Jak Zekkai, tak Gidó čerpají v menší míře i z Wang Weie, ale je třeba upozornit, že na něj spíše odkazují, než by využívali částí jeho poezie. Svým způsobem je takovéto malé zastoupení poněkud překvapující, protože jak Bai Juyi, tak Wang Wei byli věřícími a praktikujícími buddhisty, což ale zřejmě na jejich zastoupení v básnické tvorbě Gidóa a Zekkaie nemělo výraznější vliv. To dokazuje, že při jejich volbě básnických zdrojů musely hrát silnější roli jiné faktory, jako např. dobová móda.

U obou se také objevují odkazy na songského básníka Su Dongpoa (u Gidóa velice zřídka), i když opět ne tak často, jako na Du Fua. Je zajímavé, že se nejspíše v žádné z básní neobjevil odkaz na poezii jeho současníka, přítele a také významného básníka a kaligrafa Huang Tingjiana. Jak zjistil Cuta, byl vzrůst popularity tohoto básníka v Japonsku pozvolnější a nastal až v době po smrti jak Zekkaie, tak Gidóa.³²³

Absence odkazů na poezii tohoto významného songského básníka nám napovídá, že klasické hodnocení poezie Gidóa Šúšina jako ovlivněné Jiangxiskou školou je zřejmě chybné. Gidó Šúšin nejen že neodkazuje na Huang Tingjiana, jenž byl vzorem pro básníky spojované s Jiangxiskou školou, ale neodkazuje ani přímo na jejich poezii.³²⁴ Důvod, proč se Okada Masajuki domníval, že je u Gidóa vidět vliv této školy, je ale nasnadě:

Jiangxiská škola vycházela ve stylistických záležitostech silně z Du Fuova pozdního

³²³ CUTA, Kijojuki. Čúsei bunkadžintači no So Tóba to Kó Sankoku. In *Nihongo, nihon bunka*. Vol. 44. s 1-30. Ósaka: Ósaka daigaku, 2017.

³²⁴ Jediné bližší spojení mezi Gidóovou poezií a Jiangxiskou školou představuje pouze jeden odkaz na poezii jihosongského básníka Zeng Jiho, jenž bývá považován za pokračovatele Jiangxiské školy.

stylu a zároveň se jednalo o přemýšlivou poezii soustředěnou na „běžné“ prožitky.³²⁵

Stejně tak Gidóova poezie jasně čerpá z Du Fuovy tvorby a soustředí se více na vnitřní vjemy, rozhodně tedy v porovnání s poezií jeho mladšího kolegy Zekkaie. Vzhledem k tomu, že v jeho poezii žádné odkazy na tuto skupinu básníků nenalezneme, se jedná spíše o náhodnou podobnost způsobenou tím, že se inspirovali podobnými vzory.

Absence něčeho je v některých případech stejně významná jako existence, a tak je tomu i v případě odkazů na starší básnická díla. Přestože oba básníci odkazují ve své poezii i na velice stará díla jako Knihu písní, Chuské písně či poezii Cao Caoa a Cao Zhiho, nikde se v jejich básních neobjevili básníci z období roztržitého jako byl Xie Lingyun, Xie Tiao či Bao Zhao. Poslední básník, jenž se zde objevuje před tímto obdobím je Tao Yuanming, ale všichni mladší básníci už spadají nejdříve do doby dynastie Tang. Tento fakt je o to zajímavější, protože jak předcházející básníci, tak básníci období roztržitého byli zastoupeni ve velké antologii *Wenxuan* 文選, již Japonci dobře znali a ze které čerpá velká většina rané japonské čínsky psané poezie. Tak či onak tyto básníky v poezii Zekkaie a Gidóa nenalezneme.

Zekkai je zcela jistě inspirován poezií a životem (či spíše legendou) Tao Yuanminga. Tao Yuanming byl díky své pověsti muže žijícího v ústraní vhodným vzorem pro zenové mnichy (viz Schwarz). Kromě toho, že se k němu vázalo mnoho anekdot, z kterých mohl básník čerpat, často se různé aspekty jeho života stávaly námětem pro pozdější malíře. V této práci byly analyzovány básně, jež byly napsány o/pro obraz *O návratu do polí a zahrad* [43]. I Gidó ve své tvorbě má báseň o obrazu *Tao Yuanming trhá chryzantémy* [28]. Dále byl Tao Yuanming spojován s jívami, pitím vína a v neposlední řadě s *Pramenem broskvoňových květů*.³²⁶ Zde se objevoval hlavně ve spojení s přírodními motivy a pochopitelně jako symbol života v ústraní.

Co se týče tematické úrovně poezie obou zkoumaných mnichů, rozdíl mezi sbírkami *Šókenkó* a *Kúgesú* je opět relativní. Většina žánrů básní je zastoupena v obou sbírkách, liší se pouze svojí četností. Velkou část vždy tvoří básně se sociální funkcí jako básně na rozloučenou, poděkování za dar atd. (viz. Úvod). O konkrétních rozdílech budeme hovořit více v následujících podkapitolách popisujících rozdíly mezi oběma básníky.

Podobnost v tvorbě obou zenových mnichů ale nekončí jenom u jejich tematického

³²⁵ FULLER, Michael A. Sung Dynasty Shih Poetry. In MAIR, Victor H. (Ed.) *Columbia history of Chinese literature*. New York: Columbia University Press, 2001. s. 337-369.

³²⁶ Pramen broskvoňových květů je jedno z Tao Yuanmingových nejslavnějších děl. Mělo významný vliv na čínskou kulturu.

záběru. Z hlediska formy je jejich poezie velice podobná. V případě obou básníků nalezneme v jejich sbírkách prakticky jenom novější básnické formy poezie *shi*, tedy pravidelná osmiverší či čtyřverší, obě buď ve variantě pětislabičné či sedmislabičné. Tak tomu bylo u většiny zenových mnichů náležejících k literatuře Pěti Hor, ale ne u všech. Např. Sesson Júbai, o dvě generace starší mnich věnoval velkou část svého básnického úsilí básním ve starém stylu.³²⁷

2. 3. 1. Gidó Šúšin – přehled a charakteristika básnické tvorby

Ačkoliv básníci náležející do *Gozan bungaku* vycházeli ze stejného korpusu textů a ze stejné palety témat, je možné vysledovat rozdíly v preferenci mezi jednotlivými autory.

Všeobecně lze říci, že Gidó pracuje ze zjevných důvodů více s japonskými tématy, což je naprosto pochopitelné, jelikož nikdy neopustil svoji rodnou zemi a všechna jeho díla tak byla vytvořena v Japonsku, přestože strávil mnoho času studiem, psaním i učením druhých o zemi, již sám nikdy nenavštívil.

Rozdíly v poezii Gidóa a Zekkaie nejsou nikterak obrovské, většinou sestávají z drobných odchylek, které ale dohromady tvoří dostatečně odlišné básně na to, aby byly od sebe odlišitelné. Jedná se o drobné rozdíly na všech úrovních tvorby: tématu, slovní zásoby, výběru inspirací a v neposlední řadě logické výstavby textu. Nejdříve se zaměříme na žánrové odlišnosti.

Přes velkou žánrovou shodu má Gidó ve své tvorbě větší množství básní o věcech, jež skoro u Zekkaie nevidíme. U Gidóa nalezneme taková témata jako nový štětec, rákos apod. Kromě toho u něj nalezneme i mnohem větší množství básní, jež jsou označeny jakožto básně složené pro zábavu, což je poněkud v rozporu s představou Gidóa jako člověka, jenž je přinucen básnit svými společenskými povinnostmi, jak jej popisují např. Polack nebo Keene.³²⁸

Jak jsme se přesvědčili v průběhu naší analýzy, Gidó ve skutečnosti nebyl proti literatuře příliš zaměřen, jenom vyznával přístup, že Cesta (v jeho případě Dharma) je základ a literatura je jenom umění málo podstatné (然夫道者学之本也, 文章学之末也.).³²⁹

³²⁷ ULMAN, Vít. *Odrasl změn japonsko-čínských kulturních vztahů ve sbírkách Šókenkó a Bingašú* [manuskript]. Praha, 2012. s. 86.

³²⁸ POLLACK, David. Gidō Shūshin and Nijō Yoshimoto: Wakan and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan. In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 45, No. 1 (Jun., 1985), pp. 129-156. s. 132.

³²⁹ REN, PING. *Duoyuan wenhua shenfende chanzhe: Riben zhongshi wushan seng Juehai Zhongjin yanjiu*. Zhejiang daxue chubanshe, 2015. Dostupné z: amazon.cn

Gidó i Zekkai se inspirovali tvorbou podobného výběru čínských básníků, ale nalezneme zde několik rozdílů. Jak už bylo zmíněno, u obou nalezneme odkazy na Du Fua, ale zdá se, že Gidó se jím inspiroval ve výrazně větší míře. Na rozdíl od Zekkaie ale u jeho tvorby nenalezneme odkazy na soudobé básníky, jako byl Gao Qi, což je vzhledem k tomu, že s nimi Gidó nebyl v přímém kontaktu, není příliš překvapivé.

Kromě čínských klasiků se v poezii Gidóa Šúšina objevuje i aluze na slavnou postavu japonských dějin Sugawara no Mičizaneho. Sugawara no Mičizane byl také básník čínsky psané poezie, ale na Gidóa pravděpodobně neměl vliv ve stylistické rovině. Zmínka o něm spadá tak spíše do roviny tematické. Přesto je přítomnost jeho odkazu v Gidóově poezii důležitá z hlediska kontinuity kultury. Přestože jeho tvorba není přímo zdrojem inspirace, jeho legenda stále zůstává hluboce vryta v kulturním povědomí básníka žijícího o pět set let později.

Rozdíly nalezneme i ve výstavbě fikčních světů obou básníků. Gidó totiž často využíval techniku při níž báseň sestávala v podstatě ze dvou rovin, první z nich se jevila být „reálným“ fikčním světem, tedy reálným v rámci básně, reálným z pohledu vypravěče. Druhá je pak rovina, jež se objevuje v pozdějších verších ke konci básně, kdy vypravěč procítá a předchozí diskurz se stává pouhým snem, jenž se zdál vypravěči v rámci básně. První zmíněná rovina se tak z „reálné“ mění na snovou. Mezi oběma rovinami tak může docházet k velkým skokům v čase i v prostoru, ale báseň si zachovává svoji soudržnost.

Výrazný rozdíl mezi poezií Gidóa Šúšina a Zekkaie Čúšina nalezneme v užití barev v básních. U Gidóa jsme ve zkoumaných básních našli pouze několik míst, kde by byly barvy zmíněny. Ve většině případů se jedná o zelenou barvu při popisu rostlinstva, často v místech, kde se jedná o ustálený výraz (např. zelený mech). Podobně se v jeho poezii občas objevuje bílá barva při popisu oblak či mlhy, ale ostatní barvy jsme zde téměř nenalezli. Bohužel vzhledem k možnosti náhodného posunu vzhledem k skutečnému výskytu v celé básnické sbírce si zde nevystačíme s zde analyzovanými básněmi a budeme se muset obrátit k základům statistiky.

Proto, abychom dostali informace o četnosti užití barev, nám stačí prostý výčet názvů barev a jejich absolutní četnost v rámci jednotlivých sbírek. Jejich celkové procentuální zastoupení získáme vydělením počtu tokenů celkovým počtem znaků v každé sbírce.

Gidó Šúšin: Kúgešú

Význam v češtině ³³⁰	znak	počet výskytů
Červená	赤	45
Červená	紅	92
Zelená	青	237
Zelená	蒼	68
Zelená	碧	84
Bílá	白	410
Černá	黒	23
Fialová	紫	51
Žlutá	黄	165

Celkový počet slov vyjadřujících barvy: 1175/250892 (4,7 promile znaků)

Zekkai Čúšin: Šókenkó

Význam v češtině	znak	počet výskytů
Červená	赤	8
Červená	紅	13
Zelená	青	28
Zelená	蒼	6
Zelená	碧	12
Bílá	白	41
Černá	黒	1
Fialová	紫	11
Žlutá	黄	13

Celkový počet slov vyjadřujících barvy: 133/20797 (6,4 promile znaků)

³³⁰ Zde uvádím základní barvy v českém jazyce, kterým dané čínské barvy zhruba odpovídají.

I když je obtížné porovnávat *Kúgešú* a *Šókenkó* vzhledem k jejich značně odlišnému rozsahu, už při prostém porovnání frekvence výskytu slov označujících barvy nalezneme mnoho odlišností. V *Šókenkó* jsou barvy zastoupeny s o zhruba třetinu vyšší frekvencí než v *Kúgešú*, což potvrzuje čtenářský dojem, že *Šókenkó* je jako celek „barevnější“ nežli Gidóovo *Kúgešú*. Tento rozdíl je sice statisticky významný, ale nikterak obrovský. Autor této práce by vzhledem k výsledkům analýzy jednotlivých básní předpokládal ještě větší nepoměr.

Vysvětlení tohoto nesouladu by mohlo být možné nalézt ve frekvenci užití samotných barev, ale ani tento předpoklad se nepotvrdil. V *Kúgešú* mají zdaleka největší zastoupení bílá a různé odstíny zelené a modré (jak v japonštině, tak v čínštině je tyto dvě barvy těžké odlišit), ale to platí i pro *Šókenkó*. Rozdíly nalezneme spíše ve frekvenci užití minoritně zastoupených barev a jednotlivých odstínů zelené. V *Šókenkó* je většina minoritních barev zastoupena zhruba stejnou měrou, z tohoto trendu vystupuje pouze černá barva svojí téměř úplnou absencí. V celé sbírce ji nalezneme pouze jednou.

Toto zjištění nás tedy vede k otázce, proč se užití barev v básních Gidóoa Šúšina jeví o tolik méně výrazné? Možné vysvětlení je v jejich distribuci. Zatímco u Gidóa se barvy vyskytují většinou jednotlivě, Zekkai Čúšin jich často využívá velmi často ve dvojicích v rámci paralelismu uvnitř dvojverší. Tato charakteristika se pak stává jedním z nejvýraznějších kontrastů v rámci celé básně a navozuje tedy jistou atmosféru barevnosti. Tato statistika také hovoří proti charakteristice Terady Tórua, jenž o Gidóově poezii hovořil takto:

„瘠せて色彩に乏しい、きびしく求心的な姿をしてゐることである。たとえば言へば周信自身たびたび詠じてゐる老梅や冬竹、刻まれた石、積雪などの詩材そのものの閑寂蒼枯がその風体となつてゐて、...”³³¹

„[Jeho poezie] je chudá na barvy a je přísně introspektivní. Abychom podali příklad, poetický materiál sám, jenž Šúšin tak často opěvuje, jako staré slivoně, bambus v zimě, otesaný kámen, napadaný sníh atd. se stává se svojí tichostí a staromódní vkusností stylem jeho [poezie]...”³³²

Ačkoli je pravdou, že Gidóva poezie je méně barevná než poezie Zekkaie Čúšina, v samotné pestrosti barev se vlastně o tolik neliší. Přestože je rozdíl v užití barev jedním z významných faktorů, jež ovlivňují naše vnímání rozdílů v tvorbě těchto dvou básníků, jistě ale není

³³¹ TERADA, Tóru. *Nihon šidžin sen 24: Gidó Šúšin, Zekkai Čúšin*. Tokio: Čikuma šobó, 1977. s. 35.

³³²Čtyřznaková složenina 閑寂蒼枯 je dosti obtížně přeložitelná.

faktorem jediným a zřejmě ani hlavním. Mnohé rozdíly popsané v této kapitole je velice těžké upozorovat bez studia statisticky významného vzorku poezie z jednotlivých sbírek, jelikož se často jedná o rozdíly frekvenční, kontrast, který v oblasti užití barev pozorujeme, spočívá v četnosti, nikoliv v kvalitativních rozdílech užitých barev.

Pokud bychom se ptali po důvodech tohoto rozdílu, snadnou odpověď nejspíše nenalezneme. Mohlo by se jednat o rozdíl v dobové módě v Japonsku a v Číně, protože japonská estetika začala směřovat k poněkud prostšímu a utlumenějšímu stylu, jenž dával přednost patině a stáří před jasností barev. Druhou možností je to, že se přílišná barevnost nehodila ke Gidóovu osobnímu estetickému cítění. Jeho básně se totiž častěji obracejí dovnitř, do nitra. Mnoho jeho básní je obdařeno jistou intimností, kterou poezie jeho mladšího kolegy Zekkaie postrádá a je tedy možné, že se bohatá barevnost k tomuto stylu prostě nehodila, bohužel se zde však již dostáváme na úroveň spekulace.

Na závěr je vhodné ještě jednou připomenout zřejmě nejvýznamnější charakteristiku, jež jasně odděluje Gidóovu poezii od Zekkaiovy. Gidó je básník spíše introspektivní, v porovnání se Zekkaiem mnohem více hovořící o svých vjemech a pocitech a jeho básnický subjekt vystupuje z pozadí velmi často a stává se explicitně přítomným ve velké části jeho děl. Pokud bychom měli shrnout rozdíl mezi jejich básnickými styly do jedné věty, Gidó výrazně častěji hledí dovnitř, zatímco Zekkai spíše vně.

2. 3. 2. Zekkai Čúšin – přehled a charakteristika básnické tvorby

Zekkai Čúšin byl ve své básnické tvorbě nepochybně silně ovlivněn svým mnohaletým pobytem v Číně, jenž se projevil jak v rovině tematické a stylistické, tak při výběru žánrů básní, jež psal. Zekkai byl evidentně v těsném kontaktu s malíři, pravděpodobně jinými zenovými mnichy, a proto také vytvořil nezanedbatelné množství básní na malby a o malbách, ať už je obdržel jako dar nebo byl přítomen jejich vzniku.

Nečekaně velkou část jeho sbírky tvoří básně na rozloučenou, jež většinou adresoval jiným mnichům, kteří se vraceli do svých klášterů nebo se vydávali do nového působiště. Obzvláště velké množství jich napsal v Číně, ale dochovala se od něj i podobná báseň vytvořená až v Japonsku.

Co se týče odkazů na starší básníky, můžeme uvést těchto několik nejvýznamnějších: V *Šókenkó* se objevuje velké množství aluzí na básně a život básníka Tao Yuanminga,

atraktivita jehož poezie a osoby spočívá v jeho pověsti jako urozeného muže, jenž opustil službu a odešel do ústraní, což je téma jistě velice přitažlivé obzvláště pro zenové mnichy. Navíc se Tao Yuanming často stával námětem různých maleb, čímž v jeho osobě došlo ke spojení dvou různých okruhů Zekkaiových zájmů.

V Zekkaiově poezii se také objevuje pozdně tangský básník Du Mu. V jeho případě máme explicitní důkaz, že Zekkai skutečně četl jeho básnickou sbírku, jelikož se nám dochovala Zekkaiova báseň jménem *Čtu sbírku básní od Du Mua* [56]. Du Mu se tak stává jedním z mála básníků, kteří jsou ve sbírce Šókenkó zmíněni. Proč se této pocty dostalo právě Du Muovi, se vyjasní, pokud se podíváme na Du Muovu tvorbu a porovnáme ji s tvorbou Zekkaiovou. Oba tyto básníci preferovali podobná témata. Nejdůležitější je jejich důraz na události dávno minulé, k nimž se oba opakovaně obracejí a věnují jim značný prostor. Právě tato obliba v „melancholickém ohlížení se“ *huaigu* a příbuzných žánrech se stává jedním ze zásadních faktorů, které odlišují Zekkaie jako básníka od Gidóa a od ostatních zenových básníků.

Ačkoliv Zekkai věnuje ve svých básních pozornost některým náboženským tématům, tato tematika je koncentrována v cyklu básní o životě v horách, jenž je inspirován stejně nazvaným cyklem čínského básníka – mnicha Chanyueho. Zekkai napsal celých 15 básní se stejným rýmem, jako měly básně v Chanyueho cyklu *Dvacet čtyři básní o životě v horách*. Těchto patnáct básní představuje sice nezanedbatelnou část Zekkaiovy básnické tvorby, ale Chanyue se jako významná inspirace objevuje pouze v tomto konkrétním cyklu básní a jinde jeho vliv nevidíme.

Přestože v tomto cyklu básní vidíme náboženská témata, je možné, že tyto básně jsou spíše básnickou hrou než projevem skutečného náboženského cítění. Ve výše uvedené analýze jsme zjistili, že ve skutečnosti jejich výrazivo není nikterak buddhistické. Mnohdy se v tomto cyklu objevují spíše prvky taoistické nebo minimálně nespécifické pro askezi buddhistických mnichů. Obsah těchto děl se spíše točí kolem samotné osobní zkušenosti se životem v ústraní.

Otázkou však je, jak moc je tento pohled do asketického života realistický, jelikož Zekkai ve svém mládí strávil většinu času ve velkých kláštorech v Kjótu a Kamakuře a po příjezdu do Číny zase působil ve velkém klášteře ve městě Hangzhou. Můžeme se jen domýšlet, jak moc byl jeho život skutečně v odloučení, tedy alespoň podle našich měřítek. Ačkoli pravděpodobně většinu života trávil v odloučení od majoritní populace, byl v neustálém kontaktu s velkým množstvím dalších mnichů, jejichž počet se v takovýchto kláštorech mohl pohybovat kolem tisíce (viz historický úvod).

Zdá se, že básnický styl Zekkaiových čínských učitelů měl velký vliv na jeho poezii.

Ačkoli nemáme přímé doklady o jejich poezii (tedy alespoň jejich básně nejsou dostupné autorovi této práce), můžeme to usuzovat na základě porovnání Zekkaiových básní s literární produkcí Gao Qiho, slavného básníka a zároveň žáka Zekkaiova čínského mistra jménem Litan Zongle 李潭宗渤. Gao Qi sám představuje rozhodně nezanedbatelný vliv v Zekkaiově poezii, jak po stránce jazykové, tak hlavně po stránce tematické. Zekkai na Gao Qiho neodkazuje přímo, jelikož to nebylo politicky žádoucí,³³³ ale jeho tvorba se bezesporu stala inspirací pro většinu Zekkaiových básní hovořících o čínské historii a prostor, jenž je takovýmto básním v *Šókenkó* věnován, je nezanedbatelný.

Přestože nalezneme bezesporu mezi Zekkaiovými a Gao Qiho básněmi rozdíly v práci se strukturou básně, podobnosti mezi díly těchto dvou básníků jsou nepopiratelné.

V Zekkaiových básních se dosti často objevuje tematika boje proti agresorům a tragických porážek, což je pochopitelné, vzhledem k tomu, že Zekkai připlul do Číny velice brzy po svržení mongolské dynastie Yuan. Zekkai si všímá velké části čínských dějin, od období válčících států až po události dynastie Song. Největší důraz klade tematicky na dějiny oblasti kolem dolního toku Dlouhé řeky, území starého království Wu, neboť právě tam strávil 9 let svého života a měl tak možnost na vlastní oči spatřit mnoho míst, o jejichž historii pak básnil.

Co se týče jeho stylu jako celku, Zekkaiovy básně se jeví velice silně vizuálně orientované. Zekkai na sebe vrší různé obrazy, přírodniny, historické artefakty, barvy (mnohdy v párech), což vyvolává ve čtenáři představu obrazu v básni a což dobře koresponduje se Zekkaiovou oblibou básní na obrazy. Tato orientace se ukáže být klíčová pro pozdější vývoj poezie klášterů Gozan, jak uvidíme v dalších kapitolách.

³³³ Vzhledem k tomu, že Gao Qi byl popraven na rozkaz samotného císaře.

3. Kontakt se světem japonských básní *waka* a *renga* – kolaborativní báseň *wakan renku*

Tato kapitola se zabývá zachovanou básní *wakan renku* 和漢聯句 z pera Nidžó Jošimota 二条良基 (1320-1388)³³⁴ a jeho básnické skupiny, do níž patřili i Gidó a Zekkai. Největší důraz v analýze tohoto díla budeme klást hlavně na pasáže, jejichž autory byli právě námi zkoumaní básníci.

Báseň, jíž se zde budeme věnovat, byla vytvořena koncem 14. století, ale přesné datum není známo. Japonští badatelé usuzují, že se tak stalo zřejmě v roce 1386. Samotná báseň není datovaná, ale vzhledem k dalším okolnostem se toto datum jeví nejpravděpodobnější.³³⁵ Sezónní slova v prvním verši naznačují, že se tak stalo na podzim.³³⁶ Jak již bylo krátce zmíněno v úvodu, *wakan renku* je typ kolaborativní básně, v níž se střídají verše v japonštině a v čínštině. Vzdáleně tento model připomíná evropskou středověkou makarónskou poezii, jež se skládala většinou z veršů v latině a v některém národním jazyce. Mezi *wakan renku* a makarónskou poezií je však několik zásadních rozdílů. *Wakan renku* je totiž stejně jako *renga*, z níž vychází, báseň kolaborativní. To znamená, že se na jejím vzniku podílelo více básníků, kteří se při její tvorbě postupně střídali po jednotlivých verších. Zároveň na rozdíl od makarónské poezie neprobíhalo střídání jazyků pravidelně. Sice všeobecně převládala tendence nevytvářet dlouhé sekvence veršů jednoho jazyka, ale kromě dvou prvních veršů, z nichž první byl japonský a druhý čínský, nebyl jazyk verše nikterak daný.

Tato báseň je velice důležitá nejenom z hlediska čistě literárního, ale také pro poznání tehdejší japonské kultury. Je totiž konkrétním dokladem toho, že minimálně špičky zenových klášterů byly v kontaktu s významnými básníky japonské domácí tradice, zde mistry básně *renga*. Na této konkrétní básni se různou měrou podílelo 25 básníků, mezi nimi byli kromě Nidžó Jošimota mistr *rengy* Šóa, mnoho dvorských šlechticů, zenoví mniši a mezi nimi samozřejmě také v této práci zkoumaní básníci Gidó Šúšin a Zekkai Čúšin. Skládání této básně se účastnil dokonce i mladý šógun Jošimicu, jedna z nejvýznamnějších postav celého japonského středověku. Lze říci, že jeho osobní vkus ovlivnil směřování celého pozdějšího kulturního vývoje. Nicméně vzhledem k malému množství veršů, kterými přispěl k této básni, můžeme konstatovat, že byl přítomen spíše jako čestný host.

³³⁴ Nidžó Jošimoto byl regent *kampaku* a významný teoretik řetězené básně *renga*. Gidó jej učil čínské poezii.

³³⁵ Jak Gidó, tak Jošimoto zemřeli v roce 1388, takže tato báseň musela být napsána dříve, na druhou stranu ale až v době, kdy Gidó pobýval v Kjótu.

³³⁶ Kjóto daigaku kokubungaku kenkjúšicu, Čúgoku bungaku kenkjúšicu. *Jošimoto, Zekkai, Jošimicu tó ičiza wakanrenku jakučú*. Kjóto: Rinsen šoten, 2009. s. 28-29.

Gidó a Zekkai se drželi své obvyklé básnické formy, tedy poezie v čínském jazyce a mistři *rengy* na druhé straně psali pouze japonsky. Většina básníků této doby již nebyla evidentně schopna tvořit v obou jazycích nebo se alespoň necítily v obou dostatečně jistě, aby jich využili při takovéto slavnostní příležitosti. Přesto lze jen těžko docenit, jaké množství talentu a erudice bylo koncentrováno na jednom místě při skládání tohoto díla. Bez přispění tolika výtečných básníků (minimálně z řemeslného hlediska) by bylo prakticky nemožné takovéto dílo složit.

Nyní je třeba říci také něco o struktuře samotné básně. Během tvorby tohoto díla o stu verších bylo dodrženo pravidlo, jež bylo často využíváno i při tvorbě běžných básní *renga*: Tedy střídání ročních období v rámci jedné básně. Aby se v dlouhé řetězené básni zabránilo monotónnosti, měnili postupně básníci po několika verších opěvované roční období za jiné, pochopitelně nejlépe za to následující. Jelikož hlavními obdobími japonské přírodní poezie jsou jaro a podzim, období v Japonsku nejkrásnější, kdy se básník může těšit krásou květů či do ruda se zabarvujícího listí, aniž by mrzl či se zalykal vedrem, často docházelo přinejmenším ke změně tématu z jara na podzim a naopak.

Jazyk užívaný v japonských částech básně vychází ze slovní zásoby *gago*, *mijabigoto* 雅語, užívaný v tradiční japonské poezii *waka*. Tato slovní zásoba je založena na výrazivu objevujícím se v slavné sbírce *Kokinwakašú* (905 n. l.). Na rozdíl od básní *waka* se v *renze* kladl na vybranost projevu menší důraz, což platilo zvláště pro „lidové“ básně *renga*. Toto *wakan renku* složené Nidžó Jošimotem a jeho poetickým kruhem sice jistě spadá do kategorie básní *renga* vysokého stylu, ale přesto zde nalezneme jisté prvky a výrazivo, jež bychom jistě v klasických básních *waka* nenašli.

Nidžó Jošimoto kladl v básních *renga*, a zvláště ve *wakan renku* důraz nikoliv na slova, ale na význam se za nimi skrývající, tedy na *kokoro* (mnohovýznamový termín nejlépe překládán jako srdce či mysl). Básníci se neměli snažit čínské verše napodobit slovy, ale měli uchopit jejich význam a na něj pak navázat ve svých japonských verších.³³⁷

Podívejme se také podrobněji na stavbu jednotlivých veršů. Pro čínské verše byla zvolena délka pěti slabik, což je z hlediska kompozice velice šťastné rozhodnutí. Japonské verše zde sice mají délku buď 17 (5-7-5) nebo 14 (7-7) mór, takže jsou jistě pocitově delší po zvukové stránce, ale pokud se na jejich délku podíváme z hlediska významu, naskytne se nám poněkud jiný pohled. Vzhledem ke své povaze je totiž čínský verš velice zhuštěný a prakticky

³³⁷ POLLACK, David. *Gidō Shūshin and Nijō Yoshimoto: Wakan and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan*. In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 45, No. 1 (Jun., 1985), s. 129-156.

v něm nenalezneme synsémantické morfémy. Tedy všechny znaky/slabiky/morfémy jsou plnovýznamové. Na druhé straně japonský verš je díky aglutinační a polysylabické povaze japonštiny mnohem méně hutný. Většinou se to v japonských verších doslova hemží různými částicemi a ohebnými i neohebnými sufixy. Ty mají samozřejmě svoji nepostradatelnou gramatickou funkci, ale tím pádem k nám hovoří o vztazích mezi věcmi, nikoliv o věcech samotných. Takováto gramatická slova se v izolačním jazyce, jako je čínština, vyskytují mnohem sporadičtěji. Počet autosémantických morfémů v jednom verši se tedy u japonské poezie smrskne na 5 až 6, což je velice blízké právě čínskému pětislabičnému verši. Takovouto podobností velikosti obsahu je dosaženo harmoničtějšího rozložení mezi takto diametrálně odlišnými básnickými formami a jazyky. Nyní se podívejme na samotnou báseň, jejíž hlubší analýze se budeme věnovat níže.

[58]

- | | |
|-----------------------|--|
| 1. 露ふけば玉に聲ある松の風 | Když rosa zhoustne, je v jejích perlách hlas
větru v piniích, |
| 2. 山静葉鳴秋 | hory jsou tiché, jen listí zpívá o podzimu, |
| 3. 西閣宜新月 | západní věž je dobrá pro pohled na nový měsíc, |
| 4. 南榮俯碧流 | jižní zábradlí se hodí k smaragdovému proudu, |
| 5. 白雲簷下宿 | bílé mraky si ustlaly pod krovy, |
| 6. 緑竹檻前脩 | zelený bambus se vypíná před zábradlím. |
| 7. 今ことにかしこき人は
世に出て | Nyní se objevil ve světě moudrý člověk, |
| 8. 聖功皆可謳 | jeho um světce by měl každý opěvovat, |
| 9. 商霖民慰望 | shangský déšť uchlácholí přání lidu, |
| 10. 舟のやすきもただかちのまま | loďka jen snadno pluje podle kormidla |
| 11. 松原の雪もなびきて吹風に | i sníh na planině borovic se třepotá ve větru, |
| 12. 月の氷は雲のなきほど | měsíc je jako z ledu, jako by nebylo mraků, |

13. 鐘しばし残るに山の
夜はさえて zvuk zvonu chvíli zůstává, ale noc v horách je mrazivá,
14. 禅餘數暁籌 v přestávce mezi meditacemi počítám, kolik zbývá do
úsvitu.
15. 天香衣自染 Nebeská vůně sama barví roucha mnichů,
16. 郷信涙難収 nad zprávou z domova těžko zastavuje slzy,
17. かりがねやよまれぬ文を
みせつらん snad mu dopis, který nedokáže přečíst, ukázala divoká
husa.
18. 秋雲横暮樓 Podzimní oblaka si uléhají na věž za večera,
19. うす霧の山あらわるる
月出でて v jemně zamlžených horách se vynořil měsíc,
20. 簾懸白玉鉤 na zástěně jako by někdo pověsil háček z bílého nefritu,
21. 微風飄細葛 vánek převrací jemnou látku,
22. 寒雨響文楸 studený déšť rozeznívá zdobný keř *hisagi*,
23. 斧の柄とくちきと見れば
冬枯て vypadá jako topůrko od sekery, seschlý v zimě,
24. 樵家苔径幽 mechová cestička u domu dřevorubců je tajuplná,
25. 閑庭松子墮 v tiché zahradě padá šiška z borovice,
26. 小鼎柏烟浮 z malého kotlíku zvedá se kouř z dubů,
27. 書帙任風散 svitek nechávám roztahat větrem,
28. 金莖承露稠 zlaté stonky přijímají notně rosy,
29. 半天に月たかくなる夜は更て měsíc vystoupal do půli nebes, noc se prohloubila,
30. 銀河隔女牛 Mléčná dráha odděluje Tkadlenu a Pasáčka,

31. 城邊砧已急 za městem již kdosi nepokojně tluče prádlo.
32. 鏡裏鬢先彪 V zrcadle skráně začaly prokvétat bílou,
33. 乗勢鼠如虎 když se myš dostane do nálady, změní se v tygra,
34. 失時鷹化鳩 když ztrácí čas, i jestřáb se změní v holuba,
35. かくれなきつみのはかりも nedokáží skrývat vinu, jejíž vážnost si ani neuvědomuji,
しらぬ身に
36. 白業勉強應修 tím spíše bych měl sbírat dobrou karmu.
37. 易雪吟邊髮 Snadno se stanou sněhem vlasy při skládání básní,
38. 如雲別後愁 mrakům se podobá stesk po rozloučení,
39. さしもうき風さへ花の i vítr, jenž nenávidím, mi připomíná květy,
なごりにて
40. 梅の匂ひもちらざりしほど dokonce ani nenechal opadnout jejich vůni,
41. 山里のあり明ことに při úsvitu v horské vesnici bude měsíc
かすむらん obzvláště zamlžený,
42. 春色暁悠悠 jarní barvy jsou za rozbřesku všude patrné,
43. ふりながらうすきは雪の nasněžilo, ale pouze lehce, sníh už mizí,
下消えて
44. 暮釣一孤舟 za soumraku rybaří, jedna osamělá loďka,
45. 声とをし裏わたりする z dále hlas čejek přecházejících zátoku,
村千どり
46. しほひに見ゆる波のはま川 vlny v ústí řeky, jež vidím za odlivu,
47. 山風や松あるかたに残るらん horský vítr asi zůstává tam, kde rostou pinie.

48. 木の間の月はみねのあけぼの Mezi stromy měsíc za úsvitu na vrcholku,
49. 秋窗人獨倚 podzimní okno, člověk sám se opírá,
50. 暮店客何投 v jakém asi hostinci za večeru spočine poutník,
51. 旅寓春云老 při putování jaro už zestárlo,
52. うらやましきは závidím vracejícím se divokým husím,
かえるかりがね
53. 經年書未達 uběhly roky a moje psaní stále nedošlo,
54. 喜霽杖將遊 těším se sluncem a chystám se na cesty se svou holí,
55. 餐蔗入佳境 okusím cukrové třtiny a vstoupím do krásného kraje,
56. 題詩付御溝 napíšu tam báseň a pošlu ji po vodě,
57. 玉章をかきの一葉の流にて milostný dopis napíšu na list tomelu a svěřím jej proudu,
58. 山里なれやおつるしばぐり v horské vesnici padají kaštiny,
59. 溪がげのいおをや妻木を v poustevně ve stínu údolí asi sbírá klestí,
ひろふらん
60. 啜春茶一甌 piji jaro, jeden šálek čaje,
61. 和花風掃夢 s květy vítr odvál můj sen,
62. 蘇草雨忘憂 obživla tráva, déšť mi nechá zapomenout trápení,
63. 雪もまづかすむかたより i sníh z míst, kde vládne mlha, začal mizet,
消初て
64. 横雲ばかりあけぼのの山 jenom mraky jsou zabarveny ránem v horách,
65. 富士のねはいく日のたびに před kolika dny jsem již zahlédl úpatí hory Fudži.
見えつらん

66. はてなき月に残るむさしの Musašino, jež se za měsíčního svitu rozprostírá do nekonečna,
67. 秋引東遊興 podzim zvedá touhu cestovat na východ,
68. 景遮西望眸 výhled brání pohledu k západu,
69. 長安天咫尺 v Chang'anu je k nebi jenom stopa,
70. その名雲井といふは九重 nazývá se Studnou mraků ono devítivrstvé roucho,
71. 大内にもものつかさの
定まりて v paláci je určeno sto úředníků,
72. 楓宸拝冕旒 v javorovém paláci mají audienci s vládcem,
73. 雖堯唯苦此 i Yao se jenom tímto trápil,
74. 鳥のくさぎる民のつくり田 tam v polích lidu ptáci vybírají travu.
75. 一犁南畝雨 Jeden pluh, na jižních polích padá déšť,
76. 空帳北山丘 prázdná zástěna na kopci v severních horách,
77. 月になく夜さむの猿の
声すみて na měsíc křičí v nočním chladu, hlas opice je jasný,
78. 木の葉の風の秋のくれがた listí odvane vítr, podzim končí,
79. 栽菊陶魂馥 zasadím chryzantémy, jako by voněl duch Tao Yuanminga,
80. 袖にも露をうくるさかずき i na rukávy padla rosa, padla rosa do číše,
81. 誰氏白衣客 kdopak je ten host v bílém,
82. 何人青眼儔 kdo to je? Přítel s vřelým pohledem,
83. 興亡山可笑 lidskému štěstí a neštěstí se hory mohou smát,
84. 富貴我焉求 pročpak bych toužil po bohatství,

85. 世事浮雲變 svět se mění jako plynoucí mraky,
86. 老いの残るもさだめなきゆへ to, že jsem já zestárl, a přece zůstal na živu,
je proto, že na světě není pořádek.
87. 散桜ひばらの上になを見えて Vidím květy sakur padat na Hibaru,
88. ただひとへなる花のしら雪 jenom tenounký je bílý sníh z květů,
89. おぼろよの月のあとにや zůstal v nich snad měsíc za mlžné noci,
なりぬらん
90. 韶景繫無由 krásy jara se ale zadržet nedají,
91. 老被鬢絲駭 zestárl jsem, překvapily mě bílé vlasy na skráních,
92. 心ばかりは今もいにしえ jen moje srdce je dnes jako bylo kdysi,
93. 世上一丘貉 svět je ale jako jezevec žijící na jednom kopci,³³⁸
94. 生涯萬里鷗 žiji svůj život jako racek vzdálený deset tisíc mil,
95. 月の夜はうしおにたまる za měsíčné noci vidím sníh na vlnách,
雪ふりて
96. まさごやおかぬ霜を見すらん písek je bílý jako jinovatka, jež však nespadá,
97. 板橋村路細 mostek z prken, cesta do vesnice je úzká,
98. 竹筧野泉瀏 koryto z bambusu, horská voda je čirá,
99. 松のある軒をや風も o domě s borovicemi snad vypráví vítr,
つたふらん
100. 蔭涼在九州³³⁹ chládek ve stínu se rozprostírá devíti provinciemi.

³³⁸ Je tedy pořád stejný, stejně jako onen jezevec.

³³⁹ Kjóto daigaku kokubungaku kenkjúšicu, Čúgoku bungaku kenkjúšicu. *Jošimoto, Zekkai, Jošimicu tó ičiza wakanrenku jakučú*. Kjóto: Rinsen šoten, 2009.

Tato báseň plyne přirozeně přes sto veršů a poučený čtenář by v ní našel pouze několik málo přechodů, jež by mu mohly připadat nucené. Součástí tvorby takovéto básně není jen fikční svět obsažený v samotném textu, ale její sociální kontext. Tento prvek je zde ještě posílen tím, že *wakan renku* a *renga* jsou básně kooperativní.

Velice důležitým prvkem, ještě více než u většiny jiných básnických forem, jsou totiž i společenské interakce mezi jednotlivými účastníky básnického sezení, což se zpravidla projevovalo různým pochlebováním a vyjadřováním skromnosti. V uvedené básni se to v plné míře projevilo již na začátku, kde se hovoří o moudrém člověku, jenž se objevil ve světě. Tento verš složil samotný šógun Ašikaga Jošimicu, což přináší jisté komplikace pro interpretaci. Kdyby autorem byl kdokoli jiný, bylo by jasné, že se jedná o kompliment Nidžó Jošimotovi. Jelikož ale tento verš složil sám Jošimicu, je možná i interpretace, že mluví sám o sobě. K této interpretaci se přiklání autoři komentovaného vydání tohoto díla z Kjótské univerzity.³⁴⁰

Ať už byla tato lichotka směřována na kohokoli, měli bychom si uvědomit, že Nidžó Jošimoto byl velice vysoce postaveným šlechticem z rodu Fudžiwara a mistři básně *renga* na něm byli do jisté míry závislí, takže jeho literární ambice a zájmy pro ně byly doslova požehnáním. Takže by jistě mohli Jošimotovi z celého srdce pochlebovat. Tento prvek v úvodu básně nám připomíná, do jaké míry byla poezie v Japonsku, stejně jako v Číně velice společenskou záležitostí! Proto nám nezbyvá nic jiného než ji posuzovat v jejím sociálním kontextu.

Nyní se však vraťme k veršům, jež složili Zekkai a Gidó. Zekkai k celé básni přispěl pěti verši, Gidó dokonce sedmi. Oba tedy patřili k nadprůměrně aktivním přispěvatelům, jak náleželo jejich vysokému postavení a také jejich básnickému umu. (I když se samozřejmě nemohli vyrovnat aktivnímu Jošimotovi, jenž složil celých 18 veršů.) Gidó i Zekkai se poprvé objevují hned na začátku básně, Zekkai přispěl druhým veršem a Gidó třetím. V následující analýze se konkrétně podívejme na verše, jež Gidó a Zekkai při této příležitosti složili.

Gidó

3. 西閣宜新月 西閣 新月に宜し

Západní věž je dobrá pro pohled na nový měsíc

8. 聖功皆可謳 聖功 皆 謳ふべし

Jeho um světce by měl každý opěvovat

³⁴⁰ Ibid. s. 44-45.

31. 城邊砧已急 城辺 砧 已に急なり
 Za městem již nepokojně tluče prádlo,
62. 蘇草雨忘憂 草を蘇へらせて雨憂を忘れしむ
 obživla tráva, déšť mi nechá zapomenout
69. 長安天咫尺 長安 天は咫尺
 V Chang'anu je k nebi jenom stopa
73. 雖堯唯苦此 堯と雖も 唯だ此れを苦しむ
 I Yao se jenom tímto trápil
75. 一犁南畝雨 一犁 南畝の雨
 jeden pluh, na jižních polích padá déšť

Zekkai

2. 山静葉鳴秋 山は静かにして葉秋を鳴す
 Hory jsou tiché, jen listí zpívá o podzimu
27. 書帙任風散 書帙風の散すに任す
 Svitek nechávám roztahat větrem
49. 秋窗人獨倚 秋窓人独り倚る
 Podzimní okno, člověk sám se opírá
82. 何人青眼儔 何人ぞ 青眼の儔
 Kdo to je? Přítel s vřelým pohledem
98. 竹筥野泉瀏 竹筥 野泉瀏し
 Koryto z bambusu, horská voda je čirá

Paradoxně v této básni volí Zekkai mnohem nenápadnější verše než Gidó. Tu tam jsou jeho četné odkazy na čínské dějiny. Gidó na druhou stranu explicitně jmenuje minimálně dva: Chang'an, hlavní město dynastie Tang a Yaoa, legendárního císaře čínského dávnověku. Zekkai se také evidentně neúčastní pochlebování Jošimicuovi ani Jošimotovi. (V této době možná ještě jejich vztahy nebyly nejlepší.)

Záleží samozřejmě na úhlu pohledu, ale zdá se, že zde Zekkai sladil svoji poezii mnohem více než Gidó se stylem a tematikou japonské poezie, tak jak ji můžeme vidět v této básni. Hory, listy, vítr, podzim, člověk, bambusové korýtko, prameny apod., to vše jsou prvky, jež můžeme najít v japonských verších od počátku věků. Samozřejmě, že nemůžeme tyto

rozdíly vnímat absolutně, některé Gidóovy verše také zachovávají jednodušší přírodně-pocitovou tematiku, jež se hodí k japonské části básně. To platí pro verše 3., 31, 62. a 75.

V 75. verši se nám může zdát, že tuto tematiku přebírá dokonale, ale ve skutečnosti obraty v něm použité mají velice dlouhou historii a odkazují k mnoha dílům čínské poezie. Slova o jednom pluhu a dešti se objevují v Su Dongpových básních, jež byly mezi zenovými mnichy oblíbené, historie tohoto obratu je ale mnohem delší. Kromě Su Dongpových básní se objevují v mnoha dalších dílech z dynastie Song, třeba u Su Dongpova přítele Huang Tingjiana. Výraz „jižní pole“ 南畝 můžeme nalézt už v *Knize písní*, v pozdější době pak u Tao Yuanminga.³⁴¹ 75. verš je tedy z hlediska hladkého zapracování literárních odkazů bez toho, aby působily rušivě, zřejmě Gidóův nejúspěšnější.

Ze Zekkaiových veršů je zřejmě nejjednodušší, ale také nejpůsobivější hned druhý verš celé básně, v níž prohlašuje „Hory jsou tiché, jen listí zpívá o podzimu“. Musíme si uvědomit, že tento verš navazuje na úvodní verš „Když rosa zhoustne, je v jejích perlách hlas větru v piniích“, jehož myšlenku velice úspěšně rozvíjí. Zatímco první verš nám říká pouze, že padla rosa, neboť je podzim a její kapičky v sobě nesou hlas, kterým je ve skutečnosti zvuk větru, jenž se prohání orosenými borovicemi, druhý verš nám říká, že se tato scéna odehrává v horách, jež jsou ve skutečnosti tiché, jenom právě listoví stromů zpívá o podzimu (tedy v nich ševelí vítr). Domnívám se, že výraz listoví zpívá o podzimu je velice expresivní jak pro japonské, tak čínské mluvčí a funguje i v překladu do češtiny. Důvodem této efektivity je to, že Zekkai zde hovoří o listech jako o živé bytosti a v podstatě je tak personifikuje, což není příliš obvyklé v čínskojazyčné poezii. Takovýto neobvyklý výraz tak verš pro čtenáře ozvláštňuje a získává si tak jeho pozornost. Zároveň zde Zekkai dosahuje do jisté míry paralelismu s předchozím veršem v japonštině, protože zatímco japonský verš nejdříve říká, že kapky rosy mají hlas, druhý verš nejdříve tvrdí, že hory jsou tiché a tvoří tak na první pohled antitezi prvního verše. To vše zvládne v prvních dvou slabikách. Po cézuře se ale tento verš významově překloupí a, jak bylo řečeno výše, první verš naopak rozvine. Gidó se ve třetím verši už vydá jiným směrem, což je vlastně správná volba, protože úvodní téma bylo nastoleno a on má tak za úkol zareagovat na Zekkaiův verš. Protože se zde hovoří o podzimní scénérii, jako první jej dosti pochopitelně napadl měsíc, jenž měli Japonci na podzim ve zvyku pozorovat (a stále tak činí – tento zvyk s dávnými kořeny se nazývá *cukimi*.). Neodpustil si ani použití aluze na starší díla, jak píší japonští badatelé v anotovaném vydání

³⁴¹ Kjóto daigaku kokubungaku kenkjúšicu, Čúgoku bungaku kenkjúšicu. *Jošimoto, Zekkai, Jošimicu tó ičiza wakanrenku jakučú*. Kjóto: Rinsen šoten, 2009. s. 173-174.

této básně, západní věž odkazuje k Západní věži, v níž žil Du Fu během svého pobytu v Kuizhou (dnes ve východní části provincie Chongqing, na východ od Sichuanu, kde pobýval předtím).³⁴² Tedy opět místo a výraz doslova naplněný literárními odkazy. Není příliš překvapivé, že Du Fu zde napsal báseň, jež hovořila o měsíci nad Západní věží. Tento odkaz opět potvrzuje, jakým vlivem a inspirací pro Gidóa Du Fu byl. Zdá se, že Gidóově introspektivnímu stylu neméně introspektivní a přemýšlivý Du Fu velice vyhovoval.

Po Gidóově verši následuje delší výměna jenom čínských veršů, v nichž se střídají další přítomní mniši, jež je nakonec ukončena japonským veršem mladého šóguna Jošimicua. Jošimicu do básně přispěl pouze dvěma verši, zmíněným veršem na začátku a jedním veršem na konci básně.

Další zajímavou skutečností, jež stojí za zmínku, je skrytá agenda některých účastníků tohoto básnického setkání. V jednom verši se projevuje zjevná snaha zenových mnichů přesvědčit Nidžó Jošimota k pevnější víře v buddhismus. V 35. verši Jošimoto praví „Nedokáží skrývat vinu, jež je nezměrná,“ na což hbitě reaguje mnich Tenšaku³⁴³, jenž v dalším verši přispěchá s výrokem, že by tedy měl sbírat dobrou karmu. Samozřejmě můžeme pochybovat, zda tato taktika byla úspěšná, ale Tenšaku se zde projevil jako horlivý propagátor své víry.

Na závěr stojí za to zdůraznit, že poezie *wakan renku* nám podává svědectví o hluboké provázanosti tehdejšího japonského literárního světa, provázanosti mnoha protipólů, světského a duchovního, japonského a čínského, starého a nového. Tato báseň v sobě zosobňuje rozcestí, na němž stála japonská literatura a snad celá kultura na přelomu čtrnáctého a patnáctého století. Na jedné straně jsme zde měli jasné odkazy na klasická díla starověku, jak čínská, tak japonská, dozvuky dvorské kultury, jež stále ještě žila v osobách vzdělaných aristokratů, jako byl Nidžó Jošimoto. Na druhé straně zase máme počátek vývoje směřujícího k pozdější poezii *haiku*, jež se pak rozšířila do všech vrstev společnosti prostřednictvím následovníků mistrů *rengy*, již se podíleli i na této básni. Tomu všemu někdy přihlíželi, ale mnohem častěji se na tom aktivně podíleli zenoví mniši, kteří byli zároveň nositeli staré i nové kultury. O jednom z významných nositelů staré kultury, jenž se podílel i na zrodu kultury nové, pozdně středověké i raně novověké, budeme hovořit v následující kapitole.

³⁴² Kjóto daigaku kokubungaku kenkjúšicu, Čúgoku bungaku kenkjúšicu. *Jošimoto, Zekkai, Jošimicu tó ičiza wakanrenku jakučú*. Kjóto: Rinsen šoten, 2009. s. 37.

³⁴³ Tenšaku Šičú (?-1389), mnich z klášterů Gozan, opat kláštera Hóundži v provincii Harima.

4. Literatura klášterů Gozan a básník Šótecua

V této podkapitole se soustředíme na vliv čínsky psané poezie na styl básníka Šótecua 正徹 (1381–1459), jenž byl zástupcem básnické školy Reizei a zároveň zenovým mnichem.

Šótecua bývá též někdy považován za posledního velkého mistra dvorské tradice básně *waka* (Šótecua psal téměř výhradně v japonštině) a to i přesto, že byl sám mnichem a patřil ke klášterům Gozan (což z něj dělá ideálního autora pro porovnání čínsky a japonsky psané poezie té doby, neboť byl neustále v kontaktu s velkým množstvím čínsky psané literatury).

V jeho době byla básnická tradice fudžiwarovské rodiny představovaná takovými velikány jako byl Fudžiwara no Šunzei 藤原俊成 (1114-1204) či Fudžiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241) rozdělena do jednotlivých škol, které založili jednotliví Teikovi vnuci. Škola Reizei byla známá svojí nekonformností a její následovníci zastávali názor, že by básník neměl omezovat svoji slovní zásobu jenom na klasická slova nacházející se v *Kokinšú*, ale měl by naopak využívat jakákoli slova, pokud jsou pro danou báseň nejvhodnější.³⁴⁴

V pozdějších letech se Šótecua obrátil pro inspirace zpět k Fudžiwara no Teikovi, jehož poezie si velice vážil. Ale i přes jeho snahy o částečný návrat k tradici, se jeho následovníci již obraceli jiným směrem. Mnoho Šótecuaových studentů působilo totiž nejenom na poli poezie *waka*, ale spíše řazené básně *renga*.

Z Šótecuaovy poezie se nám zachovalo zhruba 11 000 básní obsažených v jeho sbírce *Sókonšú* 草根集 (*Kořeny trávy*). To je jistě úctyhodné číslo, zvláště když je porovnáme s množstvím básní zachovaných od dřívějších autorů, ale jedná se zřejmě téměř výhradně o básně z jeho pozdních let, jelikož jeho raná básnická tvorba naneštěstí shořela spolu s jeho poustevnou.

Při analýze vlivů čínsky psaných básní japonských zenových básníků na tvorbu Šótecua narážíme na několik problémů. Prvním problémem, jenž musí být překonán, je výběr vhodných básní *waka* z Šótecuaovy extrémně rozsáhlé produkce. Sezónní básně byly často silně svázány konvencemi, a proto v nich není snadné nalézt větší paletu témat, což je velice důležitý faktor pro tematickou a stylistickou analýzu básní. Proto jsem se ve své analýze soustředil hlavně na básně mimo tyto kategorie, na básně spadající do žánru „různé“ *zacu*. V těchto básních Šótecua navozuje většinou melancholickou atmosféru. Zhusta využívá prvků jako je samota, sny, měsíc, minulost apod. O takovýchto básních lze velmi snadno říci, že jsou krásné (a také technicky zdařilé), ale rozhodně v čtenáři nebudou vyvolávat pocity radosti (či

³⁴⁴ KEENE, Donald. *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Henry Holt and Company, 1993. s. 730-732.

možná spíše radostnosti, protože radost z estetického požitku jistě vyvolat doukážou), zároveň se nevyznačují přílišnou barevností. Ve většině z nich se objevuje měsíční záře nebo bílá barva volavky či květu, jako tomu bude v první zkoumané básni, ale žádné další barvy tu nenalezneme. Šótecuovy básně jsou také velice často silně introspektivní. Pozorný čtenář si vzpomene na kritiku Terady k básnickému stylu Gidóa Šúšina. Terada při svém hodnocení Čúšina poznamenává, že obrazy, jež jeho poezie vyvolává, postrádají barevnost a jeho estetika je plná suchých větví v zimě (viz analýza Gidóových básní). To stejné by se dalo prohlásit o této části Šótecuovy tvorby. Například jeho poezie na téma jara je pochopitelně poněkud radostnější, ale v případě, kdy má větší volnost při výběru témat, směřuje právě k poněkud melancholičtější estetice. Což je velice blízké estetice *júgen* a dalším spřízněným pojmům *wabi* a *sabi*.³⁴⁵ Šótecu s tajemnou estetikou *júgen*, již lze považovat za jedno z nejvýznamnějších uměleckých hesel tehdejší doby, operuje často. Tento estetický ideál se výrazně promítal také v divadle *nó*, kde jej k vrcholu přivedl Zeami Motokijo 本清世阿弥³⁴⁶. Gidó a Šótecu spolu tedy sdílejí jisté estetické ideály, jež později začaly být považovány za základní charakteristiky kultury jejich doby.

Někteří badatelé na poli japonské literatury (např. Donald Keene) si také povšimli toho, že Šótecuovy básně působí dosti zhuštěně, porovnáme-li je s klasickými básněmi např. z období Heian. Tuto tendenci je možné připsat vlivu čínsky psané poezie. V této kapitole se pokusíme Šótecuovy básně analyzovat a tuto domněnku buď potvrdit, nebo vyvrátit.

Jako příklad zde použijeme následující báseň z výše zmíněné sbírky *Sókonšú*:

[59]

むら雨の	Mrholí
ふる江をよそに	nad zálivem,
飛ぶさぎの	volavky letí,
跡まで白き	až po paty bílé
おもだかの花 ³⁴⁷	květy šípatky.

³⁴⁵ Wabi představuje jistou jednoduchost a klid, sabi jistou omšelost, oba tyto termíny jsou si dosti blízké.

³⁴⁶ Zeami Motokijo byl nejslavnějším a nejvlivnějším dramatikem, teoretikem (a také hercem) divadla *nó*.

³⁴⁷ *Sókonšú*. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_il53.html

Bezesporně lze v této básni nalézt paralely v tematice s čínsky psanou poezií. Objevují se zde prvky jako déšť, záliv, letící pták (v tomto případě volavka), bílá barva, a nakonec květy vodní rostliny šípatky, což je samo o sobě dosti velké množství prvků v básni, jejíž délka je pouze 31 mór. Srovnatelné množství tematických prvků bychom mohli nalézt třeba v pětislabičném čínském čtyřverší. Z básní analyzovaných v této práci nejvíce připomíná verše s přírodní tematikou jako např. verš „Tam, kde slunce zapadá, letí bílí ptáci“ 落日明邊白鳥飛 z básně *Obráz Zhao Wenmina* od Zekkaie Čúšina. Pochopitelně jsou ale některé charakteristiky těchto veršů vzhledem k odlišnému charakteru japonštiny a čínštiny nepřevoditelné. Zatímco čínský verš je rýmovaný, v japonském verši se záměrně pracuje se syntaktickou nejasností, kdy čtenář (či posluchač) zprvu neví, kde jedna syntaktická jednotka končí a druhá začíná. Je bílá volavka, nebo jsou bílé květy vodní rostliny šípatky? Možné je zprvu oboje, v Japonsku skutečně žijí bílé volavky a květy šípatky jsou samozřejmě bílé. Podobná taktika není v rámci čínského verše tak lehce uplatnitelná. Použití slova *hana* (květina) pro jinou rostlinu, než je sakura, sice není v japonské básni úplně neobvyklé, ale převládající tendence v klasické poezii byla jiná, slovo *hana*, pokud nebylo určeno jinak, označovalo vždy květy sakur (alespoň tedy od období Heian). Na druhou stranu čínsky psané básně pracují s širokou paletou květin. Zde zmíněná rostlina šípatka se objevuje v japonských básních od nejstarších dob, ale pod jiným názvem:

あしびきの	Kam mě nohy táhnou,
山澤（やまさは）回具（ゑぐ）を ³⁴⁸	horský mokřad, kam šípatku
採（つ）みに行かむ	půjdu sbírat,
日だにも逢（あ）はせ	alespoň ve dne se sejdeme,
母は責（せ）むとも	i když mě za to matka viní.
万葉集 作者不詳 ³⁴⁹	Autor neznámý

³⁴⁸ *Wegu* je jiný název pro šípatku.

³⁴⁹ *Man'yōshū*. [Databáze online] Charlottesville: University of Virginia Library: Japanese Text Initiative, 1998. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/man'yoshu/>.

Tato báseň pochází z nejstarší sbírky japonských básní *Manjóšú* (2. pol. 8. stol.), její autor je neznámý. Nejspíše se zde pracuje s tím, že šípatka *omodaka* zvukovou podobností připomíná staré japonské slovo *omo* (matka) a zároveň slovo *omou*, tedy „myslet“. Jisté však je, že poslední verš je záměrně dvojznačný. Základní význam toho, že vypravěče (či spíše vypravěčku) matka viní za to, že se s někým schází v horách, je doplněn o možnost číst tento verš jako jedno sloveso *omowasemu* „nutí mě myslet“, pravděpodobně na milého.

Pro Šótecuvu báseň můžeme ale nalézt i pozdější domácí japonské zdroje, zde je jedna báseň, jež Šótecua nesporně inspirovala: dílo slavného japonského básníka Fudžiwara no Teiky:

おもだかや	Šípatka,
したばにまじる	v podrostu rozeseté
かきつばた	kosatce,
花ふみ分けて	mezi květy šlape
あさるしら鷺 ³⁵⁰	rybařící bílá volavka

Tematicky si jsou tyto dvě básně podobny, ale při bližším zkoumání si uvědomíme, že jejich struktura je velice odlišná. Teikova báseň v porovnání s Šótecuvou básní působí mnohem více jako výčet. Šípatka, kosatec a skrz ně se pohybující volavka jsou zde použity v podstatě v souřadném spojení. Mezi třetím a čtvrtým veršem je zcela jasný předěl (*kire*). Šótecuvova báseň funguje mnohem více jako jeden celek a je obdařena nesporným dynamizmem. Teikova báseň zpodobňuje velice tichý a téměř nehybný výjev (statická podoba této básně je pravděpodobně záměrná). Šótecuvova báseň má také mnohem větší rozsah,

³⁵⁰ *Fúgašú*. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i019.html

mentální prostor v ní není omezen pouze na jednu houštinu u vody, ale obsahuje v sobě celou krajinu a v tom se podobá básním na obrazy, jak je psali Zekkai a jeho studenti.

Šótecu se, pokud máme věřit spisu *Šótecu monogatari*, obracel hojně k básnickému stylu Fudžiwara no Teiky. Je ovšem pravdou, že to, že autor uctívá básnický um někoho ze svých předchůdců, ještě neznamená, že jej věrně napodobuje. (Jak je vidět právě na předchozí Šótecuově básni.) Když se ohlédneme ke Gidóově poezii, zvláště k jeho intimněji laděným básním, jeho čtyřverší (jako např. *Rákos* nebo *Toužím po pěstění ibišku*) jsou často nadána podobnou atmosférou. Možná zde dochází k jisté konvergenci pravděpodobně způsobené dobovým vkusem a také faktem, že oba tito básníci byli zenovými mnichy.

Pro dokreslení Šótecuova básnického stylu zde uvedeme ještě několik jeho básní:

[60]

おもひつつ	Není nikoho,
かたりいださぬ	kdo by věděl,
古を	že sám snáším minulost,
ひとりしのぶと	na kterou stále myslím
しる人もなし ³⁵¹	a nedokáží o ní hovořit.

[61]

住みすてて	I opuštěná chýše
のこる庵も	se naklonila,
かたぶきぬ	sklizené pole je osamělé ³⁵²
かり田さびしき	v bouři ze všech stran.
四方の嵐に ³⁵³	

³⁵¹ *Sókonšú*. [Internetová databáze] Kjóto: Ničibunken. Dostupné z:

http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i153.html

³⁵² Ve skutečnosti jsou podle syntaktických vazeb osamělé všechny světové strany nebo bouře, ale to je dosti těžko přeložitelné. Tuto skutečnost zjistí čtenář nebo posluchač až po přečtení či vyslechnutí celé básně, před posledním veršem odpovídá báseň českému překladu.

³⁵³ Ibid.

Je pravdou, že Šotecuovy básně jsou dosti odlišné svojí stavbou i obsahem od dřívějších básníků, jako byl např. Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880), to však neznamená, že by byl tak převratným inovátorem na poli básně *waka*, podoba jeho básní je samozřejmě částečně také výsledkem dlouhého kontinuálního a komplikovaného vývoje trvajícím více než pět set let. Jako příklad předchozího vývoje si můžeme uvést jiného zásadního mnicha básníka, jímž byl Saigjó 西行 (1118-1190):

ねがはくは	Kéž bych tak mohl
花のしたにて	pod kvetoucí sakurou
春しなん	na jaře zemřít
そのきさらきの	v březnu
もちつきのころ ³⁵⁴	za svitu úplňku.

Uvedená báseň je jedno z pozdních Saigjóových děl, v němž se zabývá vlastní smrtí. Ani tato báseň není příliš barevná a buddhistická melancholie je zde obzvláště silná. Nejvýznamnější dichotomií této básně je na jedné straně očekávání blížící se smrti a na straně druhé hluboký estetický prožitek vyvolaný jarní přírodou. Právě díky tomuto pnutí mezi krásou přírody a smrtí se zdá být tento prožitek až bolestně silný, neboť pocit pomíjivosti jej pro čtenáře zostřuje.

Z této básně je zřejmé, že Saigjó se již zabývá úplně jinou tematikou než raně heianští básníci, ale ještě nedošel k takové zhuštěnosti výrazu, jako je tomu u Šotecua. Je pravdou, že u něj nalezneme podobný přístup k životu a estetice, ale rozdíl mezi Saigjóem a Šotecuem spočívá opět spíše v míře, v jaké se v jejich poezii projevují jisté charakteristiky, než v základních rozdílech v teorii a estetice.

Vrátíme-li se k základnímu tématu této kapitoly, je samozřejmě velice těžké vysledovat přímé vlivy čínsky psané poezie na japonsky psanou, a to nejenom kvůli velké odlišnosti japonštiny a čínštiny. Slovní zásoba japonské básně *waka* byla kodifikována císařskou sbírkou *Kokin wakašú* 古今和歌集 (905) a básníci se aktivně bránili vkládání čínské slovní zásoby, přestože množství čínských výpůjček se v běžném jazyce neustále

³⁵⁴ *Sankašó*. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21].
Dostupné z: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i133.html

zvyšovalo. Právě proto nám nezbyvá nic jiného než se soustředit na méně nápadné způsoby ovlivňování básnického obsahu. Přesto si evidentně paralel mezi Šótecuovou poezií a básněmi *shi* povšimli i jeho současníci. Šinkei 心敬 (1406-1475), japonský mnich sekty Tendai a zároveň mistr básně *renga*, se o Šótecuově poezii vyjádřil následujícím způsobem: „[Jeho poezie] obsahuje i stopy tangských *shi*, dosahuje vysokých kvalit a je chladná jako led³⁵⁵.“ 唐の詩などの面影まで添ひ、たけ高く冷え氷り侍る也³⁵⁶

Ač nám může Šótecuova práce s klasickým japonským jazykem připadat invenční a téměř neotřelá, ve skutečnost ale Šótecu bohužel nepředstavuje ani tak začátek nového stylu a nového směru vývoje, jako spíše konec jedné velké kapitoly japonské literatury a kultury všeobecně. Šótecu byl sice nositelem dvorské tradice básně *waka*, ale ta jej ve skutečnosti příliš nepřežila. Války Ónin (1467-1477) měly katastrofický dopad na Kjóto i na jeho kulturní význam. Mnoho umělců po zkáze Kjóta uprchlo do provincií, kde se nechali vydržovat místními mocipány, kteří chtěli působit kulturně a zvýšit tak svoji prestiž. (I když samozřejmě někteří z nich měli upřímný zájem o umění). Šótecu po sobě zanechal několik studentů, ale ti se už nevěnovali básni *waka* a soustředili se na moderní řetězenou báseň *renga*, jež dala v dalších stoletích vzniknout básním *haiku*. Stejně jako v případě poezie klášterů Gozan se ale kapitola klasické básně *waka* uzavřela.

³⁵⁵ Chlad *hie* a led *kóri* byly estetické kategorie, jež Šinkei používal. Zde se tedy jedná o pozitivní výrok. Šinkei zde chválí estetické hodnoty Šótecuovy poezie.

³⁵⁶ *Čanoju: kokoro to bi*. [Webová stránka] Kjóto: Omotesenke, 2005.[Citováno 2019-06-14] Dostupné z: https://www.omotesenke.jp/chanoyu/7_2_3b.html

5. Vliv Gidóa Šúšina a Zekkaie Čúšina na tvorbu pozdějších zenových mnichů v rámci literatury klášterů Gozan

V této kapitole se budeme zabývat vlivem, který měli Gidó a Zekkai na pozdější básníky-mnichy tvořící poezii v literární čínštině. Takovéto porovnání se nabízí, neboť někteří z jejich vlastních žáků byli také značně literárně činní a i jejich osobní sbírky se zachovaly v dostatečném rozsahu. Všeobecně se jedná o muže o jednu generaci mladší, než byli Zekkai a Gidó, takže byli aktivní i v první polovině 15. století, ale žádný z nich se nedožil válek Ónin. Přestože byli všichni talentovanými jedinci, nikdo z nich se bohužel svým formátem Zekkaiovi ani Gidóovi plně nevyrovnal.

5. 1. Seiin Šunšo 西胤俊承 (1358-1422)

Seiin Šunšo byl následovníkem Zekkaie Čúšina. Pocházel z provincie Čikugo (dnešní Fukuoka). Stal se 23. opatem kláštera Šókokudži. Jeho krátká sbírka se nazývá *Šingukó* 真愚稿 (*Sbírka pravé pošetilosti*).³⁵⁷ V jeho poezii jsou vidět podobné tendence jako v poezii Zekkaie Čúšina. Tato obdobnost jejich tvorby bude nejvíce viditelná na konkrétních příkladech:

5. 1. 1. Obraz na téma Opilého spánku v malé loďce

[62]

扁舟醉眠圖

Obraz na téma Opilého spánku v malé loďce

日落何人停酒船

Slunce zapadá, kdopak zastavil loďku s vínem,

碧蘆灣口白鷗前

zelené rákosí u zálivu před bílým rackem.

用心不在釣魚樂

Není zde starostí, rybaření je radostné,

世外乾坤一醉眠³⁵⁸

mimo svět lidí opilý spánek.

Tato báseň je svým způsobem velice klasickým dílem, jak z hlediska tématu, tak jazyka.

Klidně by mohla být napsána jak Gidóem, tak Zekkaiem, jakož možná i čínským básníkem, i

³⁵⁷ IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušú*. [2. tisk]. Tōkyō: Iwanami shoten, 1994. Shin Nihon koten bungaku taikai. s. 476.

³⁵⁸ Ibid. s. 134.

když se jí nedá upřít jistá podobnost se Zekkaiovými díly. Jedná se o báseň na obrazy, což je žánr, kterému věnoval Zekkai mnoho energie, ale i Gidó napsal několik podobných děl. U Seiina ale vidíme ještě větší zastoupení (minimálně procentuálně) básní určených pro obrazy nebo na téma obrazu než u Zekkaie, jedná se o zdaleka nejsilněji zastoupený žánr v jeho sbírce *Šingukó*. V tomto směru tedy Seiin pokračuje ve směru nastoleném jeho mistrem Zekkaiem.

5. 1. 2. Vrby a mlha

[63]

柳烟

Vrby a mlha

柳邊御溝煙色迷

Vrby rostou u vodního příkopu, v mlze jenom zabloudit,

春陰深鎖曉鶯啼

jarní opar pevně zamkl úsvit, v němž zpívá slavík.

時清無復詩人歎

Doba je klidná, již nebude básníka, kdo by nad nimi naříkal,

莫比台城十里堤³⁵⁹

nesrovnávej je s hrází ve městě o deseti mílích.

Vrby a mlha jsou náměty, které se k sobě přirozeně dobře hodí, a proto se také často vyskytovaly společně v čínskojazyčných básních. První dvojverší je tedy z větší části naplněno věcmi, jež se asociují s motivem vrb a mlhy.

Jamagiši upozorňuje v prvním dvojverší na inspiraci novými *yuefu*³⁶⁰ od Bai Juyiho. V jedné z těchto básní píše totiž o vrbách a mlze, kde se mlha stává básnickým přirovnáním pro bělavou barvu kvetoucích jehněd.³⁶¹

V druhém dvojverší pak přichází aluze na čínské dějiny. Jelikož byl Seiin Zekkaiovým žákem, zdědil od něj i tendenci používat aluze vztahující se k tomuto tématu. Zde se jedná o odkaz ke konci krátkověké dynastie Sui.³⁶²

V posledním verši nalezneme odkaz na tangského básníka Wei Zhuanga. Jedná o odkaz, u něhož si můžeme být jisti, že autor skutečně čerpá přímo ze zdrojové básně, a ne z nějakého druhotného zdroje, protože zde navazuje nejenom na obsah zmíněného díla, ale

³⁵⁹ JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taimei. s. 140.

³⁶⁰ Nové *yuefu* byl cyklus básní se sociální tematikou od Bai Juyiho, jež byly inspirovány starými básněmi z hudebního úřadu, jež měly být původně lidovými písněmi.

³⁶¹ Ibid. s. 414.

³⁶² Ibid. s. 140.

dokonce využívá jeho název. Báseň, z níž čerpá, se nazývá *Taicheng* 台城 a hovoří o Nankingu, jenž dlouho sloužil jako hlavní město jižních dynastií:

江雨霏霏江草齐,	Šest dynastií bylo jako sen,
六朝如梦鸟空啼。	ptactvo jen prázdňě pje.
无情最是台城柳,	Bezcitná Vrba v Taichengu,
依旧烟笼十里堤。 ³⁶³	jako kdysi mlha pokrývá hráz o deseti mílich.

Wei Zhuang zde hovoří o tom, že Šest jižních dynastií bylo jako sen, každá trvala velice krátce a už dávno zmizely, jako by nikdy neexistovaly.

Seiin zde tedy srovnává bouřlivou dobu šesti dynastií se svojí dobou a prohlašuje, že nemá smysl je porovnávat, protože sám žije v době míru a stability. V podstatě má také pravdu, protože dosáhl dospělosti za vlády třetího ašikagského šóguna Jošimicua, což byla doba na poměry japonského středověku velice klidná. Samozřejmě nemohl očekávat totální rozpad společenského řádu, který nastal po jeho smrti. Tato báseň se svojí tematikou a hlavně užitím odkazů na čínské básníky a dějiny velmi podobá Zekkaiově poezii. Zároveň v závěru básně Seiin využívá podobné techniky jako použil Zekkai v básni *Posílám poustevníkovi Tanzenovi s díky za obraz*. Básnický subjekt se v obou případech přímo obrací k čtenáři básně formou záporného rozkazu či možná spíše výzvy. V Zekkaiově básni tomu bylo, aby vyzdvihl malbu, již dostal a zde Seiin vyzdvihuje mír, který nastal za jeho života.

5. 2. Gakuin Ekacu

Dalším mnichem, jenž se jeví vhodný pro tuto analýzu je Gakuin Ekacu 愕隱惠藏 (?-1425), přímý dědic Zekkaiovy *dharmy*. Zároveň jde o osobu, jež ve skutečnosti zkomponovala Zekkaiovu sbírku *Šókenkó*.

Jeho básnická sbírka se nazývá *Nanjúkó* 南游稿 (Sbírka o putování na jih), v níž jsou obsaženy hlavně básně z doby jeho pobytu na Šikoku.

5. 2. 1. Zvuk vařícího se čaje

[64]

³⁶³ ZHAO, Changping. *Tangshi sanbaishou quanjie*. Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2006. s. 318.

煮茶聲

Zvuk vařícího se čaje

細鳴遠壑松風起

Tiše zní, na dalekém útesu vítr se v piniích zvedá,

熾沸寒江暮雨懸

hlasitě bublá, nad chladnou řekou za soumraku visí déšť.

城寺晝喧心若醉

Kláster ve městě přes den je hlučný, srdce je jako opilé,

清聽自在夜深煎³⁶⁴

bedlivě poslouchám, když v poklidu hluboko v noci jej vařím.

Tuto báseň možná lze považovat za jistý kompromis mezi Gidóovým a Zekkaiovým stylem. Hlavním dějištěm je klášter a jako v případě Gidóa se jedná o kompozici nadanou jistou intimitou. Na druhou stranu zde není nikde explicitně zmíněn zenový buddhismus, což by v případě Gidóa bylo pravděpodobné. Také se zde Gakuin soustřeďuje převážně na zvukové vjemy, spíše než na vjemy zrakové. Přesto tato báseň zároveň postrádá velký rozmach, jenž byl vlastní Zekkaiovi.

5. 2. 2. Vlčí mák (Květina krásky Lu)

[65]

虞美人草

Vlčí mák (Květina krásky Lu)

香草年々墳上生

Voňavá bylina dlouhé roky roste na mohyle,

虞姬魂斷楚歌聲

duše konkubíny Lu je přetřata, zvuk chuských písní.

如何隆準得天下

Jak jen je možné, když získal podnebesí vévoda z Longzhunu,

戚氏空傳人彘名³⁶⁵

že se traduje, jak paní Qi byla nazvána lidským prasetem.

Tato báseň je velice podobná tvorbě Zekkaie Čúšina nejenom tematicky, ale zároveň díky velice vysokému počtu odkazů na staré čínské reálie. Jejím hlavním předmětem jsou tragické osudy postav z konce období první čínské dynastie Qin. Jak tomu bylo už i u jiných básní, jak z pera Zekkaie, tak Gidóa, tato tematika se nejdříve skrývá za přírodním motivem. Titulem této básně je totiž Vlčí mák, jenž se ale čínsky nazývá *květina krásky Lu*.

³⁶⁴ JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taiki. s. 132.

³⁶⁵ Ibid.

Kráska Lu byla konkubínou čínského vojevůdce Xiang Yuho 項羽 (232-202 př. n. l.), jenž byl jedním z vůdců povstalců, kteří svrhli dynastii Qin, ale v následujícím boji o moc prohrál se zakladatelem dynastie Han, Liu Bangem 劉邦 (256-195 př. n. l.). Po prohrané bitvě Xiang Yu i s konkubínou Lu spáchali sebevraždu a vláda nad podnebesím tak připadla Liu Bangovi, jenž byl znám také jako vévoda z Longzhunu. Poslední verš této básně se vrací k neméně tragickému osudu Liu Bangovy konkubíny Qi. Po Liu Bangově smrti se hlavní žena Liu Banga rozhodla zbavit Qi i jejího syna Liu Ruyiho. Liu Ruyi byl otráven a Qi byla krutě mučena (detaily jsou příliš hrozné na to, abychom je zde popisovali) a zavřena do prasečího chlívků jako „lidské prase“.³⁶⁶

Gakuin zde tedy říká, že přestože konkubína Qi stála na straně vítězů, stále se hovoří o jejím strašném osudu, kdežto konkubína Lu, přestože byla na straně poražených a spáchala sebevraždu, je dodnes známa jako „Kráska Lu“ a je po ní pojmenován vlčí mák.

Zatímco předcházející Gakuinova báseň byla svou povahou relativně nevyhraněným dílem, v tomto čtyřverší Gakuin zcela jasně následoval tematicky příkladu svého mistra Zekkaie Čúšina.

5. 3. Ičú Cúdžo

Zekkai Čúšin nebyl jediný, kdo vychovával další generaci básníků Pěti Hor. Pro poznání vlivu Gidóa Šúšina je nejvhodnější Ičú Cúdžo 惟忠通恕 (1349-1429). Ačkoliv jeho mistrem byl Mugai Ninkó 無涯仁浩, básnickému umění se učil u Gidóa a měl by tedy být ovlivněn jeho básnickým stylem. Jeho sbírka se nazývá *Ungaku engin* 雲壑猿吟 (*Na útesu v mracích opice zpívá*)

5. 3. 1. Hlas podzimu

[66]

秋聲

Hlas podzimu

風林一夜月蒼々

Nad hájem ve větru, celou noc svítí měsíc nazelenalou září,

忽自西南送嫩涼

náhle ten vítr však z jihozápadu přinesl první chlad.

³⁶⁶ JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taikei. s. 132.

聽者古來多感慨 Ti, kdo jej zaslechli, od pradávna byli velmi pohnuti,
賦成誰復擬歐陽³⁶⁷ kdo z nich by však v psaní básní dokázal napodobit Ouyanga.

Tato báseň v sobě explicitně obsahuje odkaz na klasické čínské písemnictví, konkrétně na Ouyang Xiua 歐陽脩, významného učenice a básníka doby dynastie Song. Jednou z možností, jak si vykládat tuto báseň, je to, že vypravěč naslouchá cvrčení hmyzu za podzimního večera.³⁶⁸

Možná poněkud jednodušší vysvětlení by bylo, že ve skutečnosti jde o zvuk větru, jenž se prohání ve větvích. Teprve až znalost děl, na které tato báseň navazuje nám potvrdí, že se jedná o podzimní cvrčení hmyzu. (O tom později.) Nalezneme tedy mnoho rozdílů, pokud porovnáme tuto báseň s tvorbou Ičúova básnického mistra Gidóa Šúšina?

Na jednu stranu se zde jedná o poněkud ponurou scénérii, která by se jistě mohla vyskytnout i v poezii Gidóa Šúšina, na druhou stranu ale již v prvním verši nalezneme zcela jasný rozdíl. Ičú Cúdžó zde využívá barvu, což v Gidóově básnické tvorbě nalezneme méně často. (I když je třeba uznat, že zelená barva patří v Gidóově poezii k častějším.) Co se týče zcela explicitního odkazu na Ouyang Xiua, zdá se, že tato báseň odkazuje dosti silně na jeho prozaickou báseň *fu* 秋聲賦 *Qiusheng fu* (Báseň o podzimním hlase). Dokonce je možné, že zároveň odkazuje částečně na Ouyang Xiuovo nejslavnější dílo 醉翁亭記 *Zuiweng tingji*.³⁶⁹

Ačkoli se Ouyang Xiu v Ičúově básni objevuje až na konci, ve skutečnosti je jeho přítomnost ve fikčním světě této básně předznamenána již v prvním dvojverší, kde se hovoří o hlase, jenž přichází od jihozápadu. Toto s největší pravděpodobností není náhodou, protože v *Qiusheng fu* se již na začátku objevuje výraz „hlas přicházející z jihozápadu“, dokonce i v *Zuiweng tingji* se v první větě hovoří o jihozápadních vrcholcích. Ičú zde využívá velice zajímavou básnickou techniku zaměřenou na skutečně sečtělého čtenáře. Zmínka o jihozápadu nemusí ve čtenáři po přečtení prvního dvojverší nic evokovat, ale po dočtení celé básně Ouyangxiuovo jméno zpětně propojí konec básně s jejím začátkem a vytvoří tak novou rovinu významu, v níž tato báseň začne evokovat ve čtenáři vzpomínky na začátek *Qiusheng fu* (a možná zároveň i *Zuiweng tingji*), což může vést k bohatému spektru různých asociací. Takovýto důmyslný anaforický odkaz se ve většině básní, jež jsme zde analyzovali,

³⁶⁷ JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taikai. s. 126.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Tento poměrně krátký text napsal v době, kdy byl prefektem ve městě Chuzhou, v dnešní provincii Anhui. Ačkoli je hlavním dějištěm tohoto díla jeho večírek v pavilonu opilého starce, ve skutečnosti velkou část tohoto díla zabírá popis přírodní scénérie.

nevyskytuje, mnohem častěji se setkáme s v podstatě lineární kataforickou kumulací různých aluzí. Je samozřejmě pravdou, že některým čtenářům by mohlo dojít toto spojení již při přečtení názvu této básně, ten je ale relativně generický.

5. 3. 2. Znavený pták

[67]

倦鳥

Znavený pták

夕陽帶雨掛林梢	Zapadající slunce přineslo déšť a pověsilo jej na vrcholky stromů,
倦翼翻々度遠郊	znavená křídla se třepotají a přelétají dálavy.
萬里青雲心已折	Deset tisíc mil modravých mraků, srdce je již zlomené,
不知何地可安巢 ³⁷⁰	neví, kde by měl v hnízdě spočinout.

Tato báseň je variací na dosti staré téma, jež můžeme v čínské poezii vysledovat minimálně od doby Cao Caoa, tedy od 3. století n. l. Ostatně jsme podobnou báseň analyzovali v díle Zekkaie Čúšina. Zatímco Zekkai zachoval název „Straka“ a přímo tak navázal na Cao Caoa, Ičú se letícího opeřence rozhodl neidentifikovat. Zachoval však klíčové prvky, s nimiž si pak mírně pohrává: zapadající slunce a pták, jenž není schopen nalézt místo, kde by mohl spočinout. Tomuto schématu nelze upřít houževnatost, když si uvědomíme, že je využil (a pravděpodobně vymyslel) Cao Cao a o více než tisíc let později inspirovalo hned dva básníky Pěti hor. V tomto čtyřverší opět nenalezneme žádné výraznější buddhistické prvky kromě všeobecně ponuré atmosféry, jež však je vlastní i básni, jež toto dílo inspirovala, jejíž autor, Cao Cao, rozhodně buddhistou nebyl. Ač tato báseň zřejmě na Zekkaiovu báseň *Straka* nenavazuje přímo, paralely mezi těmito díly jsou vzhledem ke stejnému tématu a stejnému básnickému vzoru, jež využili, naprosto nesporné.

5. 3. 3. Procházím se za svitu měsíce

[68]

³⁷⁰ JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taikei. s. 130.

歩月秋來有所思	Procházím se za svitu měsíce, podzim přišel a moje hlava je plná myšlenek,
徘徊顧影欲何爲	když tak bloumám, otočím se a pohlédnu na svůj stín, čeho se snažím dosáhnout?
昔年獨在關山看	V dávných časech jsem sám v průsmycích a v horách na něj hleděl,
曾聽梅花徹曉吹 ³⁷¹	kdysi jsem slyšel píseň slivoňových květů pískat až do úsvitu.

Osobně se domnívám, že se zde jedná o velice zdařilou báseň, což však není důvodem, proč byla vybrána pro analýzu. Tato báseň je z hlediska této práce zajímavá, protože je dosti introspektivní a v básni je přítomen explicitně vypravěč, což ukazuje na vliv Gidóa Šúšina, ale opět neobsahuje žádný odkaz k buddhismu, což opět naznačuje, že Gidó sice na Ičúa zapůsobil svojí poezií, ale značná sekularizace Ičúovy poezie nám napovídá, že ve volbě témat je spíše blízký svým vrstevníkům, kteří studovali u Zekkaie.

Z dostupného materiálu se tedy zdá býti zjevné, že množství nábožensky laděných básní, jichž ani v předchozích generacích nebylo mnoho, jak by se dalo předpokládat, nadále klesalo. Tímto se nesnažíme říci, že by se jistá slovní zásoba související s buddhismem v básních nevyskytovala, ale často se jedná o pouhé zmínky a narážky na klasické příběhy ze zenové historie. Tuto tendenci ostatně vidíme již u Zekkaie Čúšina, jenž v básních zachází se zenovými aluzemi prakticky stejně jako s ostatními, plně sekulárními. Pokud se podíváme krátce na tvorbu přímých následovníků jak Gidóa, tak Zekkaie, tedy na jejich vlastní studenty, zjistíme, že skutečně dochází k jisté sekularizaci tematiky v jejich poezii. Tvorbu žáků Gidóa i Zekkaie dále významně ovlivnil fakt, že se zároveň změnila doba a již nebylo vyžadováno od většiny potencionálních zenových mistrů, aby se vydávali do Číny. Stačilo jim jenom studovat u významných domácích zenových mistrů, protože zen se již v Japonsku dostatečně etabloval. Zdá se ale, že i zápal mnohých mnichů pro zen samotný pomalu uvažoval, až se zvláště kláštery Gozan dostaly do takové situace, že např. Ikkjú Sódžun je začal považovat jenom za odkladiště synů vznešených rodin a hnízda nepotizmu.

³⁷¹ JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taikei. s. 127.

6. Závěr

Literatura Pěti Hor stojí v japonské literatuře většinou osamocena, protože je napsána v pro moderní Japonce cizím jazyce, a navíc ani nenavazuje přímo na dvorskou čínsky psanou literaturu předchozích staletí, přestože zenoví mniši tyto předchozí básníky znali a zároveň s dvorskou šlechtou interagovali. Její literární vzory musíme hledat spíše na asijském kontinentě mezi nejvýznamnějšími básníky čínských dějin od přelomu letopočtu až do 14. století. Tento odlišný charakter také přispívá k nižšímu zájmu o tyto básně v dnešním Japonsku. Avšak právě díky těmto charakteristikám představuje *Gozan bungaku* jedinečný fenomén, jenž nám říká mnoho o kulturní výměně (v nejširším slova smyslu) mezi Japonskem a Čínou. Přese všechn čínský vliv zůstávají zenoví mniši Japonci a představují nedílnou součást středověké japonské společnosti, již nezanedbatelným způsobem ovlivnili. Také ona zdánlivá izolovanost této poezie, kterou dnes vnímáme, neznamená, že ve skutečnosti nebyla pevně zasazená do širší japonské literární kultury a že spolu autoři různých směrů čile neinteragovali, jak dokazuje dochovaná báseň *wakan renku*.

Básníci zkoumaní v této práci, tedy Gidó Šúšin a Zekkai Čúšin představují vrchol a zároveň bod zlomu v historii literatury Pěti Hor. Jelikož oba žili ve stejné době a pohybovali se ve stejném prostředí, rozdíl v jejich literární tvorbě nám dokáží říci mnoho o stavu japonské čínsky psané literatury, o jejím vývoji, o vzdělání zenových mnichů a také o změnách ve stylu, jakým tito mniši psali. Díky zevrubné analýze bylo možné zjistit, jaké prvky v jejich tvorbě představují pouze jejich osobní tendence a zájmy a jaké jsou indikativní pro změnu v literární tvorbě zenových mnichů všeobecně. Zekkaiův devítiletý pobyt v zahraničí byl bezpochyby zásadním faktorem, jenž rozhodl o mnohých rozdílech v charakteru jejich literární tvorby.

Gidó se ukázal být podle očekávání konzervativnější ve svém přístupu k literatuře a také k volbě témat. V jeho tvorbě skutečně můžeme snadněji nalézt náboženské motivy, jež hovoří přímo o jeho náboženském cítění, také jeho sbírka obsahuje zcela explicitně buddhistické básně, tedy gáthy, jak jsme viděli u básní nadepsaných poněkud krkolomně *V roce 1369 v noci druhého dne devátého měsíce velký víchř poškodil střechu* [34]. Gidó také ve svých básních pobízí další mnichy k ponoření se do zenu a kritizuje jejich přílišné zaměření na literaturu (např. báseň *V nemoci odpovídám Daigakuovi na otázky ohledně literatury* [3]), přestože sám byl velice produktivní básník. Tyto básně však nevyjadřují negativní přístup k literatuře všeobecně, nýbrž postoj, že základem je pro mnicha

buddhistické učení a literární aktivity jsou proti němu malé umění, jemuž se mnich věnuje až potom, co splní své náboženské povinnosti.

Na druhou stranu by nebyla pravda, kdybychom prohlásili, že Zekkaiova tvorba je čistě sekulární, i když tato charakteristika by se hodila k popisu některých částí jeho tvorby. Co však odlišuje zenové prvky v tvorbě Gidóa a Zekkaie, je to, že když už Zekkai náboženská témata ve svých básních vůbec zmiňuje, nenalezneme pak u něj explicitní zmínky zenové praxe. Jeho nábožensky zaměřené básně jsou většinou spíše všeobecně zenové, či dokonce všeobecně asketické, mnohdy bez žádných konkrétních důkazů, že se jedná o básně buddhistickou a ne např. taoistickou. Tak či onak je většina náboženské tematiky v jeho básních koncentrována do cyklu básní *O životě v horách* [50] inspirovaného čínským mnichem Chanyuem, zatímco ve zbytku jeho poezie nalezneme takových zmínek pomálu.

Když čteme popisy tvorby těchto básníků v obecných dějinách japonské literatury, může se nám zdát, že rozdíly mezi nimi jsou jakési absolutní hodnoty, jako je rozdíl mezi bílou a černou barvou. Ve skutečnosti ale, když použijeme dostatečně velký vzorek jejich básnických děl, zjistíme, že tento obraz je mnohem složitější. Jak Gidó, tak Zekkai z větší části píše o stejných tématech, v mnoha případech se jedná o příležitostnou poezii, jejíž hlavním účelem je napomáhat sociálnímu kontaktu. Neboli se jedná o poezii používanou jako součást společenských vztahů mezi vzdělanci. Poezie s touto tematikou si je samozřejmě v mnoha směrech podobná nejenom v případě těchto dvou mnichů-básníků, ale u všech básníků jejich doby. Gidó a Zekkai spolu sdílí mnoho charakteristik i v dalších ohledech, a to i v jiných básních, než byla zmiňovaná skupina. Oba se drželi tradičních kategorií vhodných pro poezii *shi*. Rozdíly v preferenci žánrů tak najdeme spíše sporadicky, i když právě ony nám říkají mnoho o preferencích jednotlivých básníků.

Zekkai složil mnohem větší podíl básní na obrazy, jelikož měl zřejmě blíže k mnichům, kteří se věnovali výtvarnému umění v Hangzhou. Gidó pak tvořil více básní na téma různých věcí *yongwu*. Také u něj nalézáme více básní, jež byly vytvořeny pro zábavu. To neznamená, že Zekkai nepsal básně pro vlastní potěchu, ale jenom málo jeho básní je tak označeno. Lze prohlásit, že Zekkaiova poezie je vybroušenější, ale postrádá jistou hravost, již nalezneme u Gidóa.

Zdá se, že jisté rozdíly nalezneme také v přístupu obou básníků k barvám a barevnosti celkově. V Gidóově poezii lze vysledovat o třetinu nižší frekvenci užití slov vyjadřujících barvy. Přestože oba básníci používají nejčastěji bílou a zelenou barvu, v případě Gidóa je tato tendence silnější. Rozdíly se projevují také v distribuci barev v poezii obou básníků. Zekkai projevuje tendenci barvy využívat jako prvek pro posílení paralelismu, a proto se mnohem

častěji objevují v rámci jedné básně v párech.

Co se týče obsahu jejich básní, Zekkai silně čerpá z poezie svých současníků v Hangzhou, tento pobyt v Číně je pro něj naprosto zásadní a ovlivňuje jeho tvorbu na úrovni tematické, lexikální i všeobecně stylistické. Tématem, které zcela jasně pramení z prostředí, v němž se nacházel, je čínská historie. Zřejmě se asi nedozvíme, jestli se o toto téma zajímal už před svým pobytem v Číně, ale v době, kdy přebýval v Hangzhou a napsal také většinu svých básní, je toto zaměření v jeho poezii stěžejní. Žánr melancholického vzpomínání na minulost *huaigu* je hlavním polem, kde se čínská historie objevuje, často v kombinaci se slavnými místy, kde se pohnuté části čínských dějin odehrávaly. Tato tendence pokračuje i krátce po jeho návratu do Japonska, jak máme doloženo v básni *Akamagaseki* [52] napsané poblíž místa námořní bitvy u Dannoury. V tomto žánru se velmi silně projevuje to, jak byl Zekkai silně tematicky ovlivněn tangským básníkem Du Muem, o němž Zekkai otevřeně básní ve svém díle *Čtu sbírku básní od Du Mua* [56].

Mezi Zekkaiovy inspirace ale nepatřili jenom básníci již dávno mrtví, nýbrž i jeho současníci. Gao Qi, zřejmě nejslavnější básník jeho doby, byl velkým vlivem pro jeho poezii. Tento doslova hmatatelný vliv je cítit nejvíce v poezii tematicky zaměřené na slavná či neslavná místa čínské historie. Zekkai s Gao Qim sdílí hrdinsko-patetický nádech některých básní, jenž byl zřejmě v oblibě na začátku doby dynastie Ming po porážce mongolské dynastie Yuan. Inspirace tímto básníkem se nejvíce projevuje ve stylistické rovině. V případě básně *Yue Wangova mohyla* [48] máme dokonce téměř stejně nazvané básně od obou básníků, jež mají velice podobnou stavbu a atmosféru. Vzhledem k tomu, že se pohybovali ve stejných kruzích, není toto spojení ale příliš překvapivé. Právě tato podobnost s tvorbou básníka Gao Qiho je další prvek, který dokazuje vysokou sekularizaci poezie Zekkaie Čúšina.

Nejsilnějším vlivem, jenž působí na poezii Gidóa Šúšina je pak zřejmě nejslavnější čínský básník Du Fu. Přestože v Japonsku nebyl dlouho znám, již v Gidóově poezii je mu věnován velký prostor, kromě velkého množství aluzí se objevuje jeho jméno v titulu jedné z Gidóových básní. Zdá se, že Du Fuova poezie ke Gidóovi, velice přemýšlivému jedinci, promlouvala svojí hloubkou, stejně jako poněkud monumentálnější poezie Gao Qiho a Du Mua promlouvala k Zekkaiovi.

Nepotvrdilo se tvrzení tradičních komentátorů, že Gidó vychází z poezie Jiangxiské školy poezie z doby dynastie Song. Gidó na jejich tvorbu nikterak explicitně nenavazuje, v jeho poezii nenalezneme odkazy na jejich básně a ostatně ani na básně Huang Tingjiana, na něž básníci této školy navazovali.

Vzhledem k tomu, že Gidó celý život prožil v Japonsku, vykazuje také mnohem větší

tendenci k japanizaci témat. Kromě slivoní se v jeho poezii objevují i domácí japonské sakury, jež byly opěvovány v japonsky psaných básních mnoho staletí před jeho narozením a také mnoho staletí po něm. V jedné básni (*U slivoní melancholicky vzpomínám na dávné časy* [25]) se pak vynoří i odkaz na starého japonského básníka Sugawara no Mičizaneho. Za zmínku také stojí Gidóova oblíbená básnická technika, při níž první část básně, jež se zprvu jeví jako popis reálné situace, se ukáže býti pouhým snem vypravěče, a tedy vnořeným mentálním prostorem v rámci fikčního světa dané básně.

Zekkaiova a Gidóva poezie se jeví být svým stylem téměř komplementární. Zatímco Zekkai svoji pozornost upíral spíše vně, Gidó se díval více dovnitř sama sebe. Zekkaiova poezie je více vizuální, barevnější, pracuje s velkými prostory a velkými časovými rozpětími. Gidó se naopak soustředí mnohdy na menší prostory, na jednotlivosti, používá menší množství barev a je více pocitová. Zekkai jen málokdy vystupuje ze svých básní a jeho poezie se tak jeví neosobně, kdežto u Gidóa se často v básni vynoří explicitně vypravěč. Zekkaiova poezie je vybroušená a Gidóova se jeví hravější a objevuje se v ní i smysl pro humor, který bychom u Zekkaie hledali jen velice těžce. Přestože si je jejich poezie v mnoha ohledech podobná a čerpají často z podobných zdrojů, z obou zní zcela jasně osobitý básnický hlas.

Pro poznání vlivu, jež měli zenoví básníci píšící čínsky na japonsky psanou poezii své doby, jsme provedli analýzu kolaborativní básně *wakan renku* a poezie *waka* mnicha Šótecua. V básni *wakan renku* se projevila ve většině případů snaha básníků sladit svoji čínskojazyčnou poezii s japonskými verši, a proto často používají jednodušší slovní zásobu a poněkud méně odkazů na jiné texty. Paradoxně v tomto případě k větším změnám ve stylu došlo ve verších složených Zekkaiem Čúšinem, než tomu bylo u Gidóa Šúšina. Zdá se, že si Zekkai uvědomil, že použití jeho obvyklého stylu by vytvářelo v kolaborativní básni nesoulad s velmi odlišnými verši v japonském jazyce, a tak se jim výrazně přizpůsobil a dosáhl tak vyšší vyváženosti celkového díla. V případě japonsky píšícího mnicha Šótecua nenalezneme přímý vliv čínských básní ve slovní zásobě či na úrovni básnické formy, ale lze předpokládat, že jistá tendence ke zhuštěnosti výrazu v jeho básních má svůj původ v čínskojazyčné poezii. Je také třeba zmínit, že v tematické rovině a ve své celkové atmosféře se Šótecuaova tvorba jeví být do jisté míry podobná poezii Gidóa Šúšina.

Všeobecně lze prohlásit, že tvorba Zekkaie a Gidóa nám poodhaluje, jak silně bylo Japonsko s Čínou kulturně provázané. Oba tito básníci se totiž pokoušeli vyhovět požadavkům žánrů, jejichž mistry napodobovali, i když to činili v diametrálně odlišných podmínkách, jeden v Číně v centru raně mingského kulturního kvasu, druhý v odlehlém městě Kamakura ve východním Japonsku, jež bylo ještě stále poznamenáno jizvami prudkých bojů

během předchozích občanských válek.

Co se týče žáků a pokračovatelů těchto dvou básníků, můžeme u nich vysledovat nezanedbatelnou tendenci k větší sekulárnosti jejich poezie. Přestože zřejmě Ičú Cúdžo, jenž studoval básnické umění u Gidóa, nese stopy jeho vlivu, i u něj nalezneme mnohem méně náboženských témat. V případě Zekkaiových žáků Gakuina Ekacua a Seiina Šunšóa vidíme také jisté pokračování tematických a žánrových tendencí, které nalezneme u Zekkaie. Zvláště u Seiina Šunšóa dochází k extrémní expanzi básní na obrazy, jež se u něj objevují ještě častěji než u jeho mistra Zekkaie. Tvoří totiž zhruba polovinu básnické produkce, kterou můžeme vidět v jeho sbírce *Šingukó*. Předpoklad toho, že docházelo k postupnému oslabování náboženských prvků v poezii zenových mnichů patřících ke klášterům *Gozan* se tak potvrdil. Ač nemůžeme s jistotou přisoudit tuto změnu právě Zekkai Čúšinovi, básnický styl, jenž s sebou přinesl on a jeho kolegové, kteří strávili mnoho let v Číně, jistě zanechal stopy na poezii dalších generací zenových mnichů. Zároveň ale z analýzy vyplývá, že básně těchto mnichů byly ovlivněny jistým dobovým duchem tehdejšího Japonska, a tudíž jejich básně, přestože se podobají v mnohém básním Zekkaie Čúšina, v sobě často nesou také podobnou atmosféru, jakou měly básně Gidóa Šúšina, s jeho důrazem na jednotlivosti, na miniaturní fikční světy a na poněkud tlumenou barevnost. Jen těžko ale můžeme tvrdit, že to všechno pramení z Gidóova vlivu, je mnohem pravděpodobnější, že k takovým tendencím sváděl tehdejší dobový vkus, ostatně i v básních japonsky píšícího básníka Šótecua nalezneme podobné prvky. Bylo by snadné tyto charakteristiky přisoudit vlivu zenového buddhismu na japonskou středověkou kulturu, jak bývalo dříve zvykem, ale věci bývají málokdy takto jednoduché. Možná že japonská estetika ve středověku v sobě nesla duch zenu, protože i zen v sobě nesl ducha středověké estetiky.

Hypotéza, již jsem si stanovil na začátku práce se tedy z větší části potvrdila. Poezie Gidóa Šúšina se skutečně ukázala být konzervativnější z hlediska zdrojů, z kterých čerpal, a také výrazně silněji nábožensky zaměřená s jasnými odkazy k zenovým a všeobecně buddhistickým reáliím, legendám a ideologickým východiskům. Tvorba Zekkaie Čúšina pak vychází ze soudobého básnického stylu raně mingské poezie se znatelně slabším vlivem nábožensky orientované literatury a soustřeďuje se spíše na sekulární historii a umělecké aktivity, jako byla malba obrazů. Tvorba další generace zenových mnichů je pak výrazně sekulárnější a vyznačuje se u mnohých autorů důrazem na básně na obrazy, přesto se u nich projevuje jistý vliv soudobé japonské estetiky s důrazem na menší barevnost a prostší kompozice.

Přestože konec doby literatury Pěti Hor přišel společně s vypuknutím válek Ónin

(1467-1477), nikterak to nesnižuje vliv jejích autorů na pozdější kulturu. I když je jejich poezie obtížně přístupná, je nadána svým vlastním osobitým kouzlem a zároveň je pro nás cenným pramenem pro poznání celého japonského středověku. Na závěr bych si tedy dovolil projevít skromné přání, aby literatura tohoto období byla více studována jak mimo Japonsko, tak v samotném Japonsku, jelikož si tuto pozornost rozhodně zaslouží.

Bibliografie

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Orbis. 1962.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Druhé vydání v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2004.

BERTENS, Hans. *Literary Theory: The Basics*. London: Routledge, 2001.

BLOFELD, John. *The Zen Teachings of Huang Po: On the Transmission of Mind*. New York: Grove Press, 1958.

BRÔNE, Geert; VANDAELE, Jeroen (ed.). *Cognitive poetics: goals, gains and gaps*. New York: Walter de Gruyter, 2009.

CAI, Zongi. *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*. New York: Columbia University Press, 2008.

COLLCUTT, Martin. *Five Mountains: The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*. Cambridge (Mas.): Harvard University Press, 1981.

CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002.

DUMOULIN, Heinrich. *Zen Buddhism: a history. Vol. 1., India and China: with a new supplement on the Northern school of Chinese Zen*. New York: Macmillan, 1994.

DUMOULIN, Heinrich. *Zen Buddhism: a history. Vol. 2., Japan*. New York: Macmillan, 1990.

FAUCONNIER G., Turner M. Conceptual integration networks in Geeraerts, Dirk (ed.) *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Berlin: Mouton de Gruyter, 2006.

GARRARD, Greg. *Ecocriticism. The New Critical Idiom*. Oxford: Routledge, 2010.

CHOU, Eva Shan. *Reconsidering Tu Fu: literary greatness and cultural context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Cambridge studies in Chinese history, literature and institutions.

FENG, Linda Rui. Unmasking "Fengliu" 風流 in Urban Chang'an: Rereading "Beili zhi" 北里志 (Anecdotes from the Northern Ward). *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*. Vol. 32 (December 2010), s. 1-21.

HAMAN, Aleš. *Nástin dějin české literární kritiky*. Jinočany: H&H, 2000

HSIEH, Liu. *The literary mind and the carving of dragons*. New York: New York Review of Books, 2015.

KEENE, Donald. *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Henry Holt and Company, 1993.

- IKKYU. *Wild Ways*. Trans. Stevens, John. New York: White Pine Press, 2003.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980, xiv, 276.
- LIU, James J. Y. *The art of Chinese poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- LOMOVÁ, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995.
- MAIR, Victor H. *Columbia history of Chinese literature*. New York: Columbia University Press, 2001.
- NIENHAUSER, William H. a Charles HARTMAN. *The Indiana companion to traditional Chinese literature*. 2nd rev. ed. Taipei: SMC Publishing, 1986.
- OWEN, Stephen. *The Poetry of Du Fu*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016.
- OWEN, Stephen. *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature*. Cambridge (Mas.): Harvard University Press, 1986.
- PARKER, Joseph D. The Hermit at Court: Reclusion in Early Fifteenth-Century Japanese Zen Buddhism in *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 21, No. 1 (Winter, 1995), pp. 103-120.
- POLLACK, David. Gidō Shūshin and Nijō Yoshimoto: Wakan and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan. In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 45, No. 1 (Jun., 1985), pp. 129-156.
- SAID, Edward W. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Classics, 2003.
- STOCKWELL, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge, 2005.
- SWARTZ, Wendy. *Reading Tao Yuanming: shifting paradigms of historical reception (427-1900)*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, c2008. Harvard East Asian Monographs.
- TIRALA, Martin. „Miyabi Aesthetics and the Tales of Ise.” In Z. Švarcová, C. Poulton [eds.] *Orientalia Pragensia XV: Dreams and Shadows: Tanizaki And Japanese Poetics in Prague* (Essays in Honour of Anthony W. Liman). Praha: Karolinum, 2006. s. 176-177.
- ULMAN, Vít. Shifts in Approaches to Expressing Religious Topics in the Poetry of Japanese Medieval Monks. In: Tirala, Martin (Ed.). *Distant Symbols and Close Signs: Japanese Studies in Central Europe 2013*, p. 28-37. Praha: Nová vlna, 2013.
- ULMAN, Vít. Gozan bungaku ni okeru sutairu no hatten: Zekkai Čúšin to Gidō Šúšin no čúšin ni. In: *Proceedings of the 6th KU Workshop in Asuka*, Ósaka: Kansai Daigaku, 2014. s. 155-165.
- ULMAN, Vít. *Odras změn japonsko-čínských kulturních vztahů ve sbírkách Šókenkó a*

Bingašú [manuskript]. Praha, 2012.

WATSON, Burton. *The Complete Works of Zhuangzi*. New York: Columbia University Press, 2013.

YAMAMURA, Kozo (Ed.). *The Cambridge History of Japan*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ZONGQI Cai. *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*. New York: Columbia University Press, 2008.

Zdroje v japonském jazyce

CUTA, Kijojuki. Čúsei bunkadžintači no So Tóba to Kó Sankoku. In *Nihongo, nihon bunka*. Vol. 44. s 1-30. Ósaka: Ósaka daigaku, 2017.

(蔦清行. 中世文化人たちの蘇東坡と黄山谷. 日本語・日本文化. Vol. 44. 大阪: 大阪大学, 2017.)

HORIKAWA, Takaši. *Gozan bungaku kenkjú: širjó to ronkó*. Tokio: Kasama šoin, 2011.

IMATANI, Akira. *Čúsei kidžin reiden*. Tokio: Sóšiša, 2001.

(今谷明. 中世奇人列伝. 東京: 草思社, 2001.)

IMATANI, Akira. *Genčó-Čúgoku tokóki: Rjúgokusó-Sesson Júbai no suukina unmei*. Tokio: Takaradžimaša, 1994.

(今谷明. 元朝・中国渡航記: 留学僧・雪村友梅の数奇な運命. 東京: 宝 1994.)

INOGUČI, Acuši. *Nihonkanbungakuši*. Tokio: Kadokawa Šoten, 1984.

(猪口篤. 日本漢文学史. 東京: 角川書店, 1984.)

IRIJA, Jošitaka. *Gozan bungakušú*. [2. tisk]. Tōkyō: Iwanami shoten, 1994. Shin Nihon koten bungaku taikai.

(入矢義高. 五山文学集. 岩波書店, 1994. 新日本古典文学大系.)

JAMAGIŠI, Tokuhei. *Gozan bungakušú: Edo kanšišú*. [1. vyd.]. Tókjó: Iwanami šoten, 1966. Nihon Koten Bungaku Taikai.

(山岸徳平. 五山文學集. 江戸漢詩集. 岩波書店, 1966)

KAGEKI, Hideo. *Šókenkó zenčú*. Ósaka: Seibundó, 1998.

(影記秀雄. 蕉堅稿全注. 大阪: 清文堂, 1998.)

Kjóto daigaku kokubungaku kenkjúšicu, Čúgoku bungaku kenkjúšicu. *Jošimoto, Zekkai, Jošimicu tó ičiza wakanrenku jakučú*. Kjóto: Rinsen šoten, 2009.

(京都大学国文学研究室, 中国文学研究室. 良基・絶海・義満等一座和漢聯句譯注. 京都: 臨川書店, 2009.)

KONDÓ, Micuo. *Su Dongpo: Kanši taikai 17*. Tókjó: Šúeiša, 1964.

(近藤光男. 蘇東坡: 漢詩大系 17. 東京: 集英社, 1964.)

NAKAMOTO, Kan. *Kjóunshú, Kjóunšišú, Džikaišú*. Tokio: Gendai Šičóša, 1976.

(中本環. 狂雲集・狂雲詩集自戒集. 東京: 現代思潮社, 1976.)

OKADA, Masajuki. *Nihonkanbungakuši*. Tokio: Jošikawa kóbunkan, 1954.

(岡田正行. 日本漢文学史. 東京: 吉川弘文館, 1954.)

SASAKI, Nobucuna (ed.). *Nihon kagaku taikai 1*. Tokio: Kazama šobó, 1991.

(佐々木信綱. 日本歌学大系第一卷. 東京: 風間書房, 1991.)

SUZUKI, Torao. *Toši: Dainisacu*. Tokio: Iwanami šoten, 2005.

(鈴木虎雄. 杜詩: 第二冊. 東京: 岩波書店, 2005.)

ŠIMAO, Arata. *Higaši Adžia no naka no Gozan bunka*. Šohan [= 1. vyd.]. Tokio: Tókjó daigaku šuppankai, 2014. *Higaši Adžia Kaiiki ni kogidasu*.

(島尾新. 東アジアの中の五山文化. 東京: 東京大学出版会, 2014. 東アジア海域に漕ぎ出す.)

TERADA, Tóru. *Nihon šidžin sen 24: Gidó Šúšin, Zekkai Čúšin*. Tokio: Čikuma šobó, 1977.

(寺田 透. 日本詩人選: 義堂周信・絶海中津. 東京: 筑摩書房, 1977.)

Zdroje v čínském jazyce

FU, Xuancong. *Quansongshi*: 29. Peking: Beijing daxue chubanshe, 1998.

(傅璇琮. 全宋詩, Svazek 29. 北京大學出版社, 1998.)

FU, Xuancong. *Quansongshi*: 37. Peking: Beijing daxue chubanshe, 1998.

(傅璇琮. 全宋詩, Svazek 37. 北京大學出版社, 1998.)

HAN, Fuzhi. *Houhanshu jizhuan jinchu*. Taichung: Wunan tushu chuban gufen youxian gongsi, 2003.

(韓復智. 後漢書紀傳今註. 五南圖書出版股份有限公司, 2003.)

HUANG, Jun. *Quantangshi*, 2. Changsha: Yuelu shushe, 1998.

(黃鈞. 全唐詩, 2. 岳麓書社, 1998.)

CHEN, Caizhi. *Du Fu*. Peking: Wuzhou chuanbo chubanshe, 2006.

(陈才智. 杜甫. 五洲传播出版社, 2006.)

CHENG, Qingbin. *Zhonghua shici mingju jianshang*. Hohhot: Neimenggu renmin chubanshe, 2013.

(盛庆斌. 中华诗词名句鉴赏. 内蒙古人民出版社, 2013.)

TIAN, Jun. *Zhongguo lidai shige jianshang cidian*. Peking: Zhongguo minjian wenyi chubanshe, 1988.

(田军. 中国历代诗歌鉴赏辞典. 中国民间文艺出版社, 1988.)

XIAO, Tong. *Wenxuan: Fu kaoyi*. Taichung: Wunan tushu chubanshe, 1991.

(萧统. 文选: 附考异. 五南图书出版股份有限公司, 1991.)

WU, Shuping. *Fengsu tongyi xiaoshi*. Tianjin renmin chubanshe, 1980.

(吴树平. 风俗通义校释. 天津人民出版社, 1980.)

YE, Zhuhong. *Hanshan ziliaobian*. Taipei: Xiuwei chubanshe, 2005.

(葉珠紅. 寒山資料類編. 秀威出版, 2005.)

YU, Guanying. *Shijing xuanzhu*. Hong Kong: Daguang chubanshe, 1980.

(余冠英. 詩經選註. 大光出版社, 1980.)

ZHANG, Tiehua. *Guiqulaixici*. Chongqing: Chongqing chubanshe, 2009.

(张铁华. 归去来兮辞. 重庆出版社, 2009.)

ZHAO, Changping. *Tangshi sanbaishou quanjie*. Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2006.

(赵昌平. 唐诗三百首全解. 复旦大学出版社, 2006.)

Elektronické zdroje

Čanoju: kokoro to bi. [Webová stránka] Kjóto: Omotesenke, 2005. [Citováno 2019-06-14]

Dostupné z: https://www.omotesenke.jp/chanoyu/7_2_3b.html

Fúgašú. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z:

http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i019.html

Gozan bungaku zenšú. [Databáze online] Kjóto: Hanazono daigaku kokusai zengaku kenkjúdžo, 2007. [Citováno 2017-01-08] Dostupné z:

http://iriz.hanazono.ac.jp/frame/k_room_f3.html

Man'yōshū. [Databáze online] Charlottesville: University of Virginia Library: Japanese Text Initiative, 1998. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z:

<http://jti.lib.virginia.edu/japanese/man'yoshu/>.

NELSON, Susan E. "Revisiting the Eastern Fence: Tao Qian's Chrysanthemums." *The Art Bulletin*, [online] vol. 83, no. 3, 2001, s. 437–460. Dostupné z: www.jstor.org/stable/3177237.

REN, PING. *Duoyuan wenhua shenfende chanzhe: Riben zhongshi wushan seng Juehai Zhongjin yanjiu* [online]. Zhejiang daxue chubanshe, 2015. Dostupné z: amazon.cn

(任萍. 多元文化身份的禅者: 日本中世五山僧绝海中津研究. 浙江大学出版社, 2015.)

Sókonšú. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21].

Dostupné z: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i153.html

Sankašó. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21].

Dostupné z: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i133.html

Sou-yun. [Databáze online], 2009. [Citováno 2019-04-21]. Dostupné z: [https://sou-](https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=31611)

[yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=31611](https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=poem1&id=31611)

Šinkokinšú. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z:

http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i010.html

Šúišú. [Databáze online] Kjóto: Ničibunken, 2016. [Citováno 2017-08-21]. Dostupné z:

http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i003.html